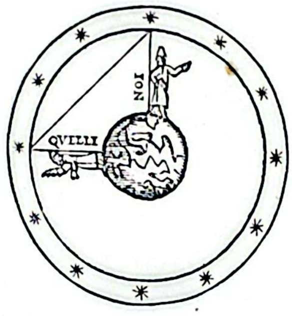


# O Brasil dos Viajantes

Digitalizado com CamScanner




Digitalizado com CamScanner




Digitalizado com CamScanner



# Imaginário d

METALIVROS
1994

Digitalizado com CamScanner

Volume 1

# o Novo Mundo

*Ana Maria de Moraes Belluzzo*

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*

UNESP
BIBLIOTECA
IGCE
CAMPUS DE RIO CLARO
45155

ODEBRECHT

Digitalizado com CamScanner

## PESQUISA

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*
*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq*
*Coordenação de Pesquisa:* Ana Maria de Moraes Belluzzo

*Pesquisadores:* Ana Cecília Mattei de Arruda Campos, Patrícia Andrea Paladino, Zilah Crisóstomo de Jesus, Douglas Canjani de Araújo, Francis Melvin Lee, Valéria Piccoli Gabriel da Silva, Thelma Lúcia Guedes Camelo, Carlos Alberto Nakamura, Cristiani dos Santos Miguel e Paula Helena da Costa Garcia
*Colaboradores:* Amandio Miguel dos Santos e Ariane Daniela Cole

## LIVRO

*Organização, Pesquisa e Texto:* Ana Maria de Moraes Belluzzo
*Legendas e Verbetes:* Thelma Lúcia Guedes Camelo
*Assistente de Pesquisa, Legendas e Verbetes:* Cristiani dos Santos Miguel
*Assistente de Pesquisa:* Valéria Piccoli Gabriel da Silva
*Assistente de Produção de Pesquisa:* Leila da Silva Pinheiro

*Coordenação Editorial:* Ronaldo Graça Couto
*Projeto Gráfico e Direção de Arte:* Victor Burton
*Diagramação:* Cristina Fino

*Produção Editorial:* Fabio Montenegro e Ronaldo Graça Couto
*Verbetes e Assessoria Editorial* : Thelma Lúcia Guedes Camelo e Cristiani dos Santos Miguel
*Revisão de Texto:* Pedro Adão Ruiz
*Assistente de Produção:* Lenita Dinato
*Produção Gráfica:* Jairo da Rocha e Ronaldo Graça Couto

*Fotolitos, Impressão e Acabamento:* Pancrom Indústria Gráfica
*Caixa:* Encadernações Capato

*Editores Responsáveis:* Ronaldo Graça Couto e Roberto Feith

© 1994 Fundação Odebrecht

SUO
R981
B449b
v.1
1. Brasil - História
VEP ⇒ OK
BN 001893653

*Foto capa:* Detalhe ilustração 139
*Foto pág. 2:* Detalhe ilustração 65
*Foto pág. 4:* Detalhe ilustração 98

Este livro faz parte do Programa de Patrocínio a Edições Culturais da Organização Odebrecht, coordenado por Márcio Polidoro.

*Patrocínio:* Construtora Norberto Odebrecht

Digitalizado com CamScanner

# O Brasil dos Viajantes

## Volume I

## Imaginário do Novo Mundo

# Índice


Apresentação, 9

Nota dos Editores, 11

Introdução, 13

O Imaginário e o Desconhecido, 16

A Inscrição do Índio na Pintura Religiosa, 22

O Índio Brasileiro na França, 26

O País Exótico de Thevet e o Nobre Selvagem de Jean de Léry, 36

O Relato Maravilhoso de Staden, 44

A Lógica das Imagens e os Habitantes do Novo Mundo, 53

A Ordem Combinatória de De Bry, 54

A Imagem dos Canibais, 58

A Representação do Universo, 64

Cartografia e Alegoria, 66

Os Quatro Continentes, 73

Alegorias da América, 76

A Construção dos Sentidos, 86

As Janelas Abertas e o Olhar que Se Estende ao Longe — Figuras de Albert Eckhout, 88

Tapeçaria das Índias, 100

Simulacros e a Origem dos Sentidos, 113

As Coisas da Natureza, 114

A Paisagem Holandesa e o Brasil, 120

O Imaginário de Van Kessel, 136

O Colecionismo e a Individualidade Européia, 143

Apêndice, 145

Notas Biográficas, 146

Bibliografia, 150

Índice Remissivo, 154

Índice Onomástico, 155

Índice de Ilustrações, 156


Digitalizado com CamScanner

# Apresentação

Digitalizado com CamScanner

Com a publicação do livro O BRASIL DOS VIAJANTES, a Organização Odebrecht dá continuidade ao seu Programa de Contribuição Cultural à Comunidade, voltado para o patrocínio de pesquisas que promovem a preservação de nosso patrimônio histórico, artístico e científico.

Essa prática, iniciada em 1959, já resultou na publicação de mais de cinqüenta edições de arte, marcadas também pelo resgate de valores comuns aos da Odebrecht, como a confiança no ser humano, a valorização do trabalho, do espírito empreendedor e da criatividade.

O BRASIL DOS VIAJANTES vem enriquecer esse conjunto de forma especialmente valiosa. Pela primeira vez, o país tem em mãos, reunidas, as principais obras produzidas pelos mais importantes viajantes estrangeiros que aqui estiveram, ao longo de quatro séculos. Artistas e cientistas, esses homens fizeram de suas vidas uma aventura apaixonada pelo Brasil.

A professora-doutora Ana Maria de Moraes Belluzzo rastreia com rigor e encantamento as imagens deixadas pelos viajantes. Acervo de extraordinário significado para o Brasil, sua pesquisa resgata e compreende diversos aspectos da formação de nosso país.

Não temos dúvidas de que, com a publicação de O BRASIL DOS VIAJANTES, a História brasileira ganha mais de um documento que ajuda a desvendá-la: um marco referencial para melhor conhecer o passado e, em conseqüência, apoiar a construção do presente e do futuro.

Foi pelo entendimento da sua importância e amplitude que nos decidimos a patrocinar esta obra.
A satisfação de ver correspondida nossa expectativa é ainda maior por não termos, simplesmente, patrocinado mas viabilizado e compartilhado os mesmos objetivos culturais que reuniram em torno deste projeto o Ministério das Relações Exteriores; a Universidade de São Paulo; o Museu de Arte de São Paulo, Masp; a Fundação das Descobertas, em Lisboa, por intermédio do Centro Cultural de Belém; o British Council; e o United States Information Service, Usis, além de museus e colecionadores brasileiros e mais de quarenta museus de outros países.

Desse modo, o patrocínio torna-se parte de uma prática cultural mais ampla, a de propiciar, por meio da integração de instituições, empresas e indivíduos, a expressão cultural voltada para o resgate e a preservação de nossa memória.
Ao fazer isso, sentimos, mais uma vez, o orgulho de estar atuando a serviço do Brasil.

**ORGANIZAÇÃO ODEBRECHT**

Digitalizado com CamScanner

# Nota dos Editores

Digitalizado com CamScanner

Um impressionante acervo de imagens destaca-se no conjunto de documentos que compõem o que chamamos de memória nacional: os registros visuais produzidos por artistas e cientistas-viajantes. São obras que testemunham várias épocas e pontos de vista e descrevem a formação da identidade brasileira.

Da época da descoberta da América até o final do século passado, centenas de artistas-viajantes vieram ao Brasil. Como protagonistas de experiências até então impensadas, alguns percorreram enormes distâncias, desbravaram o interior de uma terra desconhecida, explorando fronteiras remotas. Outros viveram e trabalharam nas cidades que começavam a nascer. Homens em busca do conhecimento, nos deixaram um legado de milhares de obras, impressões particulares da natureza tropical e do nosso povo. São gravuras, mapas, pinturas, desenhos, tapeçarias e outros recursos plásticos que, no seu todo, formam a visão de um país; a esse olhar e ao que ele nos revela chamamos O BRASIL DOS VIAJANTES.

É um universo de imagens construído por homens de formação diversa, como os holandeses Albert Eckout e Frans Post, o inglês William Burchell, o austríaco Thomas Ender, o francês Jean Baptiste Debret, o alemão Johan Moritz Rugendas e mais de 300 outros. Embora estudado por destacados pesquisadores como Clarival do Prado Valladares e Gilberto Ferrez, o tema dos artistas-viajantes nunca havia sido analisado de maneira global. O trabalho de Ana Maria de Moraes Belluzzo, professora-doutora de História da Arte da FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, vem preencher esse espaço.

A realização desta obra exigiu processos de pesquisa e produção editorial incomuns. Durante quatro anos, Ana Belluzzo e sua equipe desenvolveram basicamente através de fontes bibliográficas e de visitas a coleções brasileiras a pesquisa "Artistas viajantes e a visão da natureza". A partir de março de 1993, com o patrocínio da ORGANIZAÇÃO ODEBRECHT, deu-se início na METAVÍDEO aos trabalhos do projeto O BRASIL DOS VIAJANTES. Nessa etapa, coleções particulares e públicas em cinco Estados brasileiros e dezessete países foram examinadas, complementando a pesquisa que levantou, classificou e analisou cerca de 4 000 obras.

A contribuição de Ana Belluzzo não se limita à pesquisa. A autora extrapola o previsível ao investigar o significado desse universo iconográfico, conhecido genericamente como brasiliana. O nexo do acervo é apreciado diante de questões culturais e filosóficas, filtradas pela perspectiva de momentos históricos ao longo dos 400 anos cobertos pela pesquisa. Nos três volumes desta coleção, o leitor poderá conhecer o caráter imaginário das primeiras referências visuais sobre o Brasil, passando pelo esforço de conhecimento científico da natureza, e chegar à visão romântica das paisagens brasileiras do século XIX. A narrativa é ilustrada por reproduções de mais de 500 obras selecionadas dentre setenta fontes nacionais e estrangeiras.

O resultado deste magnífico trabalho é oferecido ao público graças ao patrocínio da ORGANIZAÇÃO ODEBRECHT. Esse apoio permitiu ainda que este projeto inédito de pesquisa originado na UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ganhasse expressão em diversas mídias, atingindo um público substancialmente maior.

Ao longo do trabalho, foi ficando claro que o universo de imagens reunido em O BRASIL DOS VIAJANTES oferecia extraordinárias possibilidades para o aprofundamento do debate sobre importantes aspectos da nossa História. Encontramos na ODEBRECHT não somente a compreensão acerca dessas possibilidades e da sua relevância como a disposição de concretizá-las. Assim viabilizou-se a exposição O BRASIL DOS VIAJANTES, reunindo centenas de obras originais vindas de coleções de várias partes do mundo, e realizada no MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, Masp, de outubro a dezembro de 1994, e no CENTRO CULTURAL DE BELÉM, em Lisboa, de janeiro a março de 1995. Assim surgiu também o ENCONTRO ACADÊMICO, reunindo no auditório do Masp, em novembro de 1994, dezenas de estudiosos das mais diversas disciplinas para a discussão das múltiplas questões levantadas pelo estudo da iconografia dos artistas-viajantes. E, finalmente, a série para a televisão, levando ao grande público do nosso país, através de seis programas exibidos em rede nacional, entre outubro e novembro de 1994, o universo de O BRASIL DOS VIAJANTES.

O extensivo acervo de dados e informações levantadas pelo projeto, que serviu de base para a elaboração do livro, exposição e série para a televisão, ficará em poder da FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA USP, onde tudo começou.

O estudo sobre o tema certamente terá continuidade. Nós, da METAVÍDEO, desejamos a Ana Maria de Moraes Belluzzo e equipe, especialmente a Thelma Lúcia Guedes Camelo, Cristiani dos Santos Miguel e Valéria Piccoli Gabriel da Silva, um produtivo caminho para o aprofundamento da compreensão e difusão do legado desses notáveis artistas-viajantes. Da ORGANIZAÇÃO ODEBRECHT, saudamos a iniciativa de oferecer aos brasileiros esta oportunidade de se aproximar da própria História.

Outubro de 1994
OS EDITORES

Digitalizado com CamScanner

# Introdução

*Atualidade e Memória*

Digitalizado com CamScanner

A iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vista, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar. Mais do que entrever o Brasil, deixa ver o europeu. Mais do que enxergar a vida e a paisagem americana, leva a focalizar a espessa camada da representação. Evidencia versões e não fatos.

O interesse que a contemporaneidade encontra no reexame da contribuição dos viajantes que passaram pelo Brasil é um reconhecimento de que eles escreveram páginas fundamentais de uma História que nos diz respeito. Uma grande motivação para estudar o legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus está na possibilidade que oferecem de rever o Brasil. Mas, como estigma, essas obras só podem dar a conhecer um Brasil visto por outros. O olhar dos viajantes espelha também a condição de nos vermos pelos olhos deles.

As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da *identidade* européia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro.

A irredutibilidade dos pontos de vista cria uma memória alucinante de tantos brasis. As imagens do país de formação colonial européia são introjetadas como imagens do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente.

A questão dos diferentes pontos de vista permanece atual, na medida em que persiste o discurso sobre o aqui e o lá, revestido do debate entre o centro e as margens, e na medida em que abordagens contemporâneas têm reafirmado a condição intercultural, inerente ao material estudado.

Afinal, o que significavam as viagens de aventura para o Novo Mundo? Que novos sonhos desenhavam o percurso dos cientistas europeus que observavam a natureza tropical? Na dimensão fantástica da *Odisséia* pode-se encontrar o mito de todas as viagens e de todos os viajantes, a aventura contida em todas as aventuras. Também nós somos levados a nos identificar com a busca empreendida por Ulisses, que, superando todos os obstáculos, recupera a memória do passado e volta a Ítaca. A propósito do risco de perder a memória, conta Ítalo Calvino que "o que Ulisses salva do lótus, das drogas de Circe, do canto das sereias não é apenas o passado e o futuro. A memória conta realmente — para os indivíduos, as coletividades, as civilizações — só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, transformar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de se transformar" (Calvino, 1933).

Indo hoje aos registros dos viajantes, é possível experimentar o prazer causado pela reviravolta de papéis. Quase uma reparação de danos. *O Brasil dos Viajantes* constitui uma oportunidade para essa retomada do caminho, pelo *retorno* às coleções européias, buscando encontrar nossa imagem em acervos dispersos em vários países.

Procurou-se de início constituir um repertório de imagens sobre o Brasil. A primeira tarefa foi localizá-las, aproximá-las, compará-las, tendo por base trabalhos precedentes, para, numa segunda fase, proceder a uma seleção mais criteriosa. Embora a visualidade ocupasse o centro de atenção, a literatura de viagem veio-se revelar um complemento fundamental para melhor compreensão e identificação da iconografia dos viajantes. Os limites estabelecidos entre as imagens da era das descobertas e aquelas geradas pelas atitudes românticas do século XIX mostraram-se pertinentes aos propósitos do estudo. A amplitude, maior do que se poderia desejar, ofereceu a vantagem da identificação dos momentos fundantes, de recorrências e subprodutos visuais, menos importantes para a história da arte do que para a história da cultura.

A extensão das matérias versadas e a variedade do material multifacetado foram recortadas em quatro grandes eixos, distribuídos em três volumes. O primeiro volume trata da *imaginação* e também da *construção dos sentidos*. O segundo volume indaga sobre a visualidade ordenada pela *sensibilidade* aliada à *razão*, derivada do encontro entre a arte e a ciência. E o terceiro detém-se nos *artifícios* utilizados para a construção de uma "natureza" brasileira, focalizando principalmente o estudo de vistas e paisagens.

Embora as representações estudadas sejam constituídas de modo tão diversificado, o que as torna semelhantes é o fato de revelarem aspectos do país de cultura dependente, sob a forma de fragmentos, que, por sua vez, compõem outras histórias. Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados. Ainda assim, a contribuição dos viajantes forja uma possível memória do passado colonial e povoa nosso inconsciente.

Os eixos em torno dos quais reunimos as obras não chegam exatamente a configurar modos de visualidade, razão pela qual é preferível deixar que as imagens surjam como fosforescências, significações em pulsão, sem pretender que alcancem a estabilidade das formas visuais, pensadas pela lógica da arte. Não há vantagem em trazer à tona uma eventual coerência entre registros resultantes de intencionalidades e tradições tão díspares. Para não subordinar tais resultados artísticos à camisa-de-força de um raciocínio que, desejando dominar os fatos, pudesse introduzir enganos, procurou-se dar mais evidência à intenção contida em cada obra e indagar sobre sua significação, usando como espelho e eco outras obras que, com elas, possam vir a formar uma série conexa e deixar à mostra os modos como as culturas se olham umas às outras. No mais, deixamos cada obra faiscar, brilhar, como uma voz singular. Vejamos no que deu.

Digitalizado com CamScanner

Por um lado, o interesse da pesquisa e a sua atualidade estão no reconhecimento da ausência da *forma* e na emergência de *significações*. Deriva, portanto, da tensão entre a *imagem* e a *forma*. Por outro, reside no entrelaçamento da arte aos conteúdos culturais de que é constituída, sem se deixar confundir com eles. Um tributo é, portanto, justamente devido a Panofsky. Finalmente, em decorrência desse sentido cultural que impregna a arte, a motivação desta pesquisa encontra-se na interculturalidade inerente à abordagem do assunto, condição que ganha grande evidência nesta metade do século, quando se tornam totalmente obsoletos critérios de uma visão cultural hegemônica do centro sobre as margens.

Cabe lembrar que, ao marcar o fim de uma etapa do pensamento sobre o Brasil e abrir outra, a geração modernista não encerrava o passado, mas o reinterpretava. Pertenço a uma geração que conhece ainda o Brasil ainda ao modo como foi contado e pensado pelo modernismo. Nada mais natural, portanto, que a primeira sugestão para o desenvolvimento deste trabalho surgisse a partir da leitura de um clássico de Sérgio Buarque de Hollanda: *A Visão do Paraíso, os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*, editado pela primeira vez em 1958. Estimulante, a obra tem o propósito de apresentar o quadro ideal do Novo Mundo, elaborado por ibéricos e anglo-saxões, tendo por paradigma os motivos edênicos provenientes da imaginação literária. Aponta grandes mitos da conquista ibérica, em que a fantasia participa direta e imediatamente da realidade do esforço colonizador. Com fundamento em imagens da natureza, versadas pelo texto literário e religioso, o autor constata a predominância da imagem do paraíso, sem paralelo com a antevisão do inferno.

Outro caminho de acesso à concepção dos viajantes europeus que passaram pelo Brasil foi traçado pela paciência de Rubens Borba de Moraes, que constituiu uma obra madura do pensamento modernista. A reunião de grande parte da literatura sobre o Brasil, uma brasiliana exaustivamente inventariada e atualizada, vem facilitar a distinção entre as várias edições de um mesmo texto, evidenciando a difusão e recepção do relato, como também as alterações nas ilustrações sucessivamente retomadas.

O valioso guia de referência para obras literárias garante o entendimento mais adequado do processo da figuração visual, que é transferida de livro em livro pela mão de diferentes gravadores sustentados por diversas tradições, imigra e circula por meio da publicação.

Não se trata de minimizar contribuições como a da geração republicana do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — que, por meio de sua revista, reconhece, identifica e divulga o teor das iniciativas dos viajantes e suas realizações —, mas, sim, de destacar uma nova abordagem do tema. Por exemplo, a edição infantil de Hans Staden é devida à iniciativa de Monteiro Lobato, que se apropria do relato para tratamento em narrativa destinada às crianças, encontrando nessa história fabulosa a fantasia e a realidade do Brasil.

As significações culturais de fundo, presentes nos relatos feitos pelos viajantes sobre o novo continente, não passariam despercebidas às poéticas renovadoras. Mário de Andrade diz-se turista aprendiz. O movimento conhecido como Antropofágico é fecundado pela manipulação dos sentidos do encontro entre o homem do Velho Mundo e o do Novo Mundo. Trata-se, no caso, de um *assemblage*, montado com fragmentos da memória do país de Pindorama, fixados em relatos de viajantes do século XVI. Memória? Não, revolta de um resíduo mnemônico, que resiste indócil à ordem do relato. Melhor dizendo, inversão de relato.

Não se poderia omitir que o processo cultural desencadeado pelo modernismo, assim como o crescente nacionalismo, recrudescido nos anos 30, também no bojo da própria intelectualidade modernista, fez retroceder de um modo geral o interesse pela contribuição desses cronistas estrangeiros, românticos aventureiros e artistas figurativos. Não faltaram, é certo, iniciativas isoladas.

As poucas referências apontadas são suficientes para indicar que este estudo nasceu do interesse pelo imaginário e do desejo de introduzir no debate aquelas formulações de teor propriamente visual. Grande parte dos autores que têm tratado do imaginário sobre o Brasil, senão a totalidade dos que desenvolvem especulações em torno do assunto, privilegia o estudo de textos literários, nos quais baseia suas afirmações, e desconsidera obras plásticas e gráficas.

Em que consiste a dimensão vaga do imaginário? O estudo da imagem apreende, das obras, o seu caráter de representação mental e não de representação do mundo. A dimensão do imaginário não é considerada aqui como ocorrência exclusiva do discurso artístico. Todos os documentos apresentam ao historiador sua cota de imaginário, à medida que este dirige sua atenção para o teor simbólico neles contidos e não somente para o que reproduzem. A dimensão do imaginário, mais orientada para o mundo interior do que exterior, poetiza mais do que aponta. A obra artística constitui um campo especialmente fértil para esse tipo de especulação.

Na história da arte a noção de imagem é muitas vezes adotada em contraposição à experiência do universo ou em relação direta com o mundo sensível. Alude ao que não se encontra em presença e pode ser reconstituído pelo esforço da memória, e não pela evidência e visibilidade. A imagem presta-se ademais a uma sucessiva transferência, ainda que seu reaparecimento se dê sob novas formas.

Digitalizado com CamScanner

Por um lado, o interesse da pesquisa e a sua atualidade estão no reconhecimento da ausência da *forma* e na emergência de *significações*. Deriva, portanto, da tensão entre a *imagem* e a *forma*. Por outro, reside no entrelaçamento da arte aos conteúdos culturais de que é constituída, sem se deixar confundir com eles. Um tributo é, portanto, justamente devido a Panofsky. Finalmente, em decorrência desse sentido cultural que impregna a arte, a motivação desta pesquisa encontra-se na interculturalidade inerente à abordagem do assunto, condição que ganha grande evidência nesta metade do século, quando se tornam totalmente obsoletos critérios de uma visão cultural hegemônica do centro sobre as margens.

Cabe lembrar que, ao marcar o fim de uma etapa do pensamento sobre o Brasil e abrir outra, a geração modernista não encerrava o passado, mas o reinterpretava. Pertenço a uma geração que conhece ainda o Brasil ainda ao modo como foi contado e pensado pelo modernismo. Nada mais natural, portanto, que a primeira sugestão para o desenvolvimento deste trabalho surgisse a partir da leitura de um clássico de Sérgio Buarque de Hollanda: *A Visão do Paraíso, os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*, editado pela primeira vez em 1958. Estimulante, a obra tem o propósito de apresentar o quadro ideal do Novo Mundo, elaborado por ibéricos e anglo-saxões, tendo por paradigma os motivos edênicos provenientes da imaginação literária. Aponta grandes mitos da conquista ibérica, em que a fantasia participa direta e imediatamente da realidade do esforço colonizador. Com fundamento em imagens da natureza, versadas pelo texto literário e religioso, o autor constata a predominância da imagem do paraíso, sem paralelo com a antevisão do inferno.

Outro caminho de acesso à concepção dos viajantes europeus que passaram pelo Brasil foi traçado pela paciência de Rubens Borba de Moraes, que constituiu uma obra madura do pensamento modernista. A reunião de grande parte da literatura sobre o Brasil, uma brasiliana exaustivamente inventariada e atualizada, vem facilitar a distinção entre as várias edições de um mesmo texto, evidenciando a difusão e recepção do relato, como também as alterações nas ilustrações sucessivamente retomadas.

O valioso guia de referência para obras literárias garante o entendimento mais adequado do processo da figuração visual, que é transferida de livro em livro pela mão de diferentes gravadores sustentados por diversas tradições, imigra e circula por meio da publicação.

Não se trata de minimizar contribuições como a da geração republicana do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — que, por meio de sua revista, reconhece, identifica e divulga o teor das iniciativas dos viajantes e suas realizações —, mas, sim, de destacar uma nova abordagem do tema. Por exemplo, a edição infantil de Hans Staden é devida à iniciativa de Monteiro Lobato, que se apropria do relato para tratamento em narrativa destinada às crianças, encontrando nessa história fabulosa a fantasia e a realidade do Brasil.

As significações culturais de fundo, presentes nos relatos feitos pelos viajantes sobre o novo continente, não passariam despercebidas às poéticas renovadoras. Mário de Andrade diz-se turista aprendiz. O movimento conhecido como Antropofágico é fecundado pela manipulação dos sentidos do encontro entre o homem do Velho Mundo e o do Novo Mundo. Trata-se, no caso, de um *assemblage*, montado com fragmentos da memória do país de Pindorama, fixados em relatos de viajantes do século XVI. Memória? Não, revolta de um resíduo mnemônico, que resiste indócil à ordem do relato. Melhor dizendo, inversão de relato.

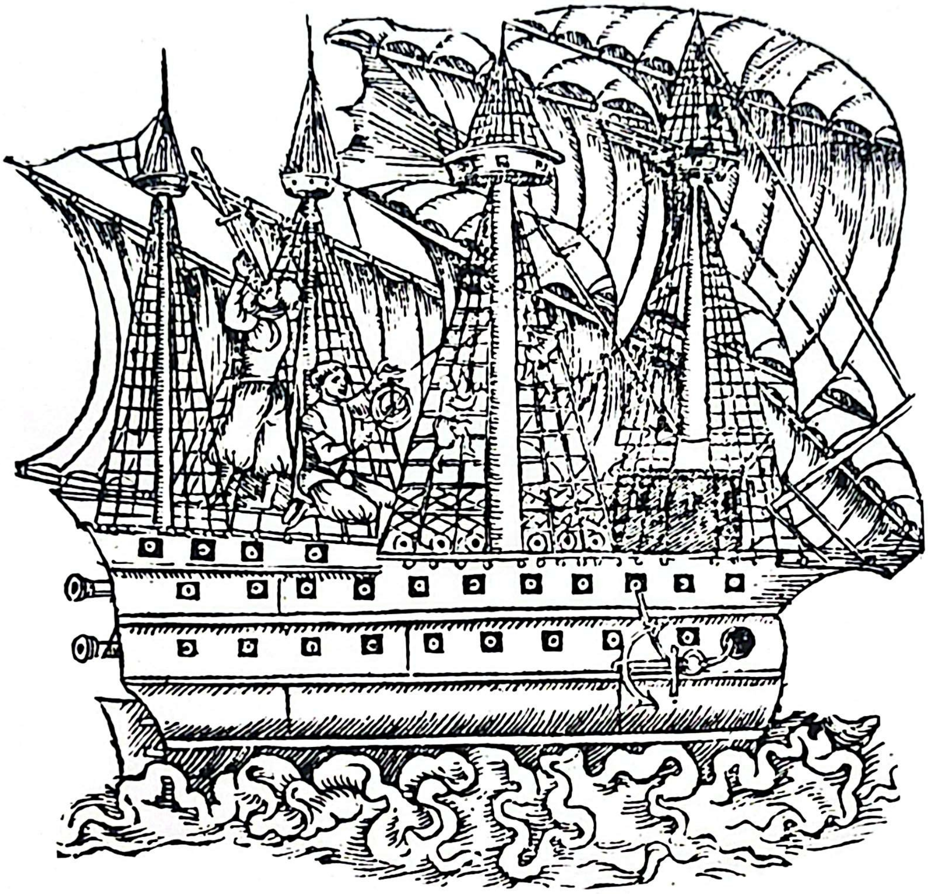
Não se poderia omitir que o processo cultural desencadeado pelo modernismo, assim como o crescente nacionalismo, recrudescido nos anos 30, também no bojo da própria intelectualidade modernista, fez retroceder de um modo geral o interesse pela contribuição desses cronistas estrangeiros, românticos aventureiros e artistas figurativos. Não faltaram, é certo, iniciativas isoladas.

As poucas referências apontadas são suficientes para indicar que este estudo nasceu do interesse pelo imaginário e do desejo de introduzir no debate aquelas formulações de teor propriamente visual. Grande parte dos autores que têm tratado do imaginário sobre o Brasil, senão a totalidade dos que desenvolvem especulações em torno do assunto, privilegia o estudo de textos literários, nos quais baseia suas afirmações, e desconsidera obras plásticas e gráficas.

Em que consiste a dimensão vaga do imaginário? O estudo da imagem apreende, das obras, o seu caráter de representação mental e não de representação do mundo. A dimensão do imaginário não é considerada aqui como ocorrência exclusiva do discurso artístico. Todos os documentos apresentam ao historiador sua cota de imaginário, à medida que este dirige sua atenção para o teor simbólico neles contidos e não somente para o que reproduzem. A dimensão do imaginário, mais orientada para o mundo interior do que exterior, poetiza mais do que aponta. A obra artística constitui um campo especialmente fértil para esse tipo de especulação.

Na história da arte a noção de imagem é muitas vezes adotada em contraposição à experiência do universo ou em relação direta com o mundo sensível. Alude ao que não se encontra em presença e pode ser reconstituído pelo esforço da memória, e não pela evidência e visibilidade. A imagem presta-se ademais a uma sucessiva transferência, ainda que seu reaparecimento se dê sob novas formas.

Digitalizado com CamScanner



DETALHE IL 42

Esta pesquisa é o resultado de um trabalho realizado em equipe, no núcleo de História da Arte, do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP; com o apoio da Bolsa BID de Arte, oferecida pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento, em 1990; e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, em 1991, 1992 e 1993. Contou, durante esses anos, com a colaboração de pesquisadores em programa de especialização e estudantes em regime de iniciação científica, aos quais quero expressar especial reconhecimento pelo termo a que chegamos: Valéria Piccoli Gabriel da Silva, Thelma Lúcia Guedes Camelo, Cristiani dos Santos Miguel, Paula Helena da Costa Garcia, Zilah Crisóstomo de Jesus, Douglas Canjani de Araújo, Ana Cecília Mattei de Arruda Campos, Francis Melvin Lee, Patrícia Andrea Paladino, Ariane Daniela Cole e Carlos Nakamura. A compreensão dos colegas do Departamento de História possibilitou que nos concentrássemos nas atividades de pesquisa.

Graças ao patrocínio da Organização Odebrecht, tornou-se viável o exame das obras em coleções internacionais, assim como a realização da síntese da pesquisa, que foi transformada neste livro, sob os cuidados editoriais da Metavídeo. Neste ano de 1994, em que a Organização Odebrecht comemora 75 anos, O BRASIL DOS VIAJANTES aparece como o 51° título de pesquisa de seu tradicional programa de edições culturais, ao mesmo tempo em que as obras aqui estudadas, reunidas sob a produção da Metavídeo, dão lugar a uma exposição no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, com itinerância prevista para o Centro Cultural de Belém, em Lisboa. Em nome da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, agradeço a atenção e confiança da Organização Odebrecht, que nos garantiu a concretização deste trabalho.

Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner

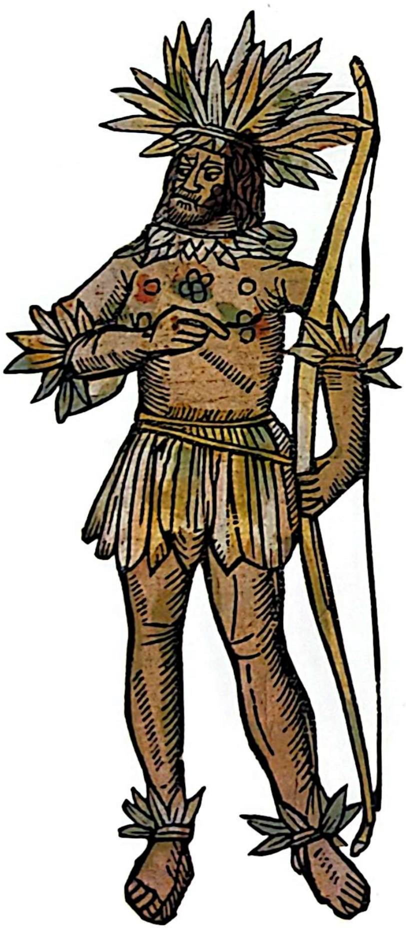


DETALHE IL. 16

# O Imaginário e o Desconhecido




Digitalizado com CamScanner


DETALHE DA IL 1

As primeiras imagens sobre a terra americana circulam no início do século XVI, através das gravuras que acompanham as cartas de Amerigo Vespucci, difundidas na forma de folhetim.

Na carta atribuída a Vespucci conhecida como *Mundus Novus* (IL.4) é relatada a experiência direta do navegador, que se aventura no espaço aberto e contempla maravilhado "coisas jamais pensadas". Nem Vespucci tinha idéias muito claras a respeito das terras a que teria chegado, nem os geógrafos punham-se de acordo sobre a realidade geográfica dos lugares. O que poderia então ensejar um mapa, ou mesmo uma palavra! O nome América é adotado pelo cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, ao construir um novo planisfério, no qual é incluída, pela primeira vez, a terra recentemente encontrada, com base nas viagens do cosmógrafo florentino. Propõe chamá-la América, em 1507. O nome do lugar nasce do desejo de superar o âmbito lendário, instaurado pela suposição da existência utópica de ilhas e passagens, pela descoberta da terra firme e pelo encontro de um continente habitado. Enfim, pela compreensão de um fato novo. Além do Atlântico tudo era lenda, e, por isso, os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências.

A idéia de um mundo novo, até então desconhecido, formulada pelo erudito do círculo de humanistas de Florença, é construída diferentemente da que predominava no mundo europeu da época. Desdiz certa mitologia antiga, mas funda seus parâmetros em textos da Antiguidade e outros mais recentes de seus intérpretes. Chama, portanto, a atenção que a noção de Antiguidade e mundo novo se toquem, passando a engendrar jogos de sentido a partir de analogias, semelhanças e diferenças.

O grande interesse despertado pelas notícias de viagem é reconfirmado pelo aparecimento de várias edições das cartas em cidades européias. Cada nova versão é enriquecida por ilustrações encomendadas pelos editores. Sem dúvida, as imagens brotam do texto, e mesmo aqueles que admitem a irredutibilidade do visível à palavra não ignoram as infinitas relações possíveis entre ambos. Sabe-se também que a percepção do século XVI desliza diretamente de um a outro.

As figuras e paisagens, talhadas para avivar os textos atribuídos a Vespucci, não escondem a existência de tradições artísticas locais, a condição intercultural da elaboração das imagens, nas quais já se impõem significações que marcam toda a iconografia desse século e podem ser polarizadas na visão edênica do bom selvagem e na visão ameaçadora do canibal.

Para que se esclareçam melhor aspectos da construção heteronômica da imagem do índio americano, é preciso considerar a inscrição do fato novo nos contextos culturais europeus. Com a descoberta do novo continente, os europeus vêem-se obrigados a repensar a própria cultura e rever as bases sobre as quais ergueram sua visão de mundo. A mentalidade portuguesa, por exemplo, imagina o índio inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elabora o índio como tema pagão, por meio dos artifícios da arte cortesã, aristocrática. A versão germânica e, em certa medida a dos Países Baixos, privilegia a empatia, o fenômeno psicológico, com a introdução do sentimento em relação ao que se observa, de modo a não permitir a serena contemplação, colocando em cena dimensões da própria interioridade do observador.

Sérgio Buarque de Hollanda chama a atenção em *A Visão do Paraíso* para o fato de os portugueses pouco terem contribuído para a formação da geografia fantástica do Renascimento e dos mitos de conquista, que proliferam na cultura quatrocentista e quinhentista sob o impulso das

Digitalizado com CamScanner



**1. Johann Froschauer** (ed. atribuída)
*New World Scene (Imagem do Novo Mundo)*
XILOGRAVURA AQUARELADA, 22 X 33,3 CM
ILUSTRAÇÃO PUBLICADA COM UM TRECHO DA CARTA *MUNDUS NOVUS*, DE AMERIGO VESPUCCI, AUGSBURG, 1505 C.
THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, NOVA YORK, EUA

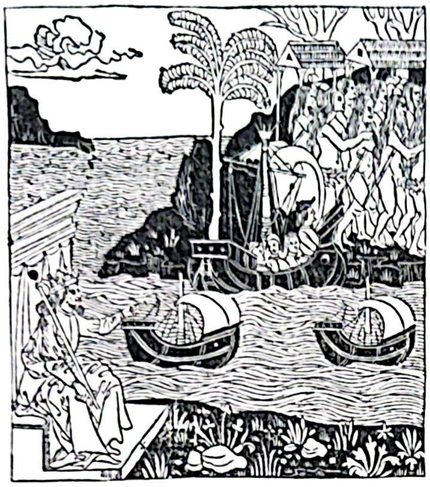
navegações. Grandes navegadores, donos de uma visão predominantemente pragmática do mundo, deixam transparecer em seus desenhos o teor mais descritivo e a observação voltada para os fins práticos das rotas marítimas. Mestres das cartas náuticas, buscam a realidade geográfica e as medidas de precisão que lhes permitam navegar, mostrando-se menos propensos à elaboração simbólica.

Para que se tenha uma idéia do rápido desenvolvimento alcançado pelos portugueses na representação cartográfica, basta comparar as diferenças entre a conhecida *Carta del Cantino*, de 1502, e a carta do Brasil atribuída a Lopo Homem, Pedro e Jorge Reinel, de 1515-1519 (ou de 1525 c.). Nesta carta, a *terra brasilis* aparece pela primeira vez com certa unidade, representada pela floresta povoada por habitantes de pele escura, pássaros de penas coloridas e outros animais, tendo por tema central o abate da madeira nativa. Afinal, o olhar focalizado sobre a atividade econômica coincide com o ponto de vista dos franceses, quando estes passam a freqüentar a costa brasileira. É, no entanto, totalmente diferente da visão idealizada e alegórica da mulher índia sentada sobre o tatu, que figura na *Carta do Atlântico*, de 1681, de autoria de outro português, José da Costa Miranda, ainda que marcada pela influência da cartografia holandesa. A mentalidade técnica e mercantil dos portugueses deverá explicitar-se cada vez mais e deixará uma marca indelével na iconografia sobre o Brasil, produzida durante todo o período colonial.

Portugal parece ter sonhado grande. Aperfeiçoando a caravela, desejando medir a posição dos astros para as rotas de navegação e dedicando-se intensamente a conhecer o lugar das terras, para estabelecer o domínio dos mares, lançou-se à conquista do espaço territorial, redefinindo a escala do globo.

Realizou a rota marítima às Índias e reconheceu o litoral brasileiro. Não se deteve, porém, no pequeno gesto imaginativo. Ao que tudo indica, os escritos do período participaram, de maneira mais pródiga do que as belas-artes, do estabelecimento das relações entre o Velho e o Novo Mundo. Hábeis navegadores, os portugueses desenvolveram um precioso desenho instrumental do território brasileiro. Além dos interesses puramente mercantis, que dão o caráter predominante à iconografia, os portugueses missionários também cristianizaram a imagem do Brasil.

Digitalizado com CamScanner



**2. Anônimo** (escola italiana)
Ilustração da primeira edição da *Lettera di Amerigo Vespucci delle Isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi*

XILOGRAVURA, 13,7 X 13 CM.
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

*É uma variação da ilustração do poema de Giuliano Dati, publicado em Florença, em 1493*

Lettera di Amerigo vespucci
delle isole nuouamente
trouate in quattro
suoi viaggi.

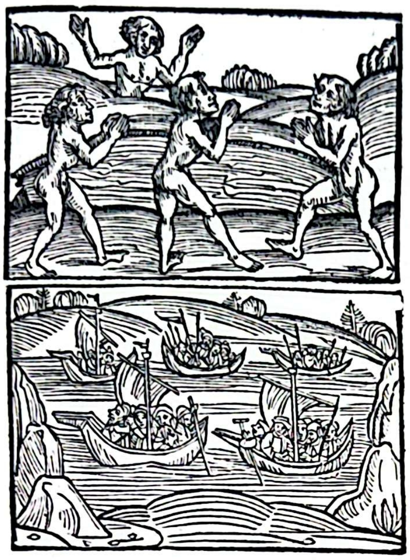


**3. Anônimo** (escola italiana)
Página de rosto de *La Lettera dell Isole che Ha Trovato Nuovamente il Re di Spagna*, brochura de quatro folhas que traz a tradução italiana da primeira carta de Cristóvão Colombo por Giuliano Dati, Florença, 1493

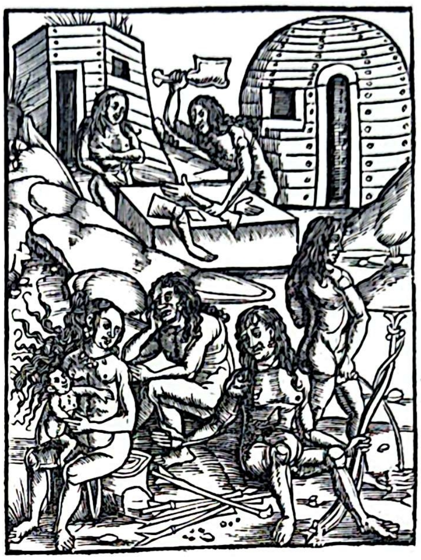
XILOGRAVURA, 11,7 X 11,3 CM (DESENHO)
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

*Apresenta o tema do desembarque de Cristóvão Colombo em terras americanas*

Digitalizado com CamScanner



**4. Anônimo** (escola alemã)
XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM
PÁGINA DE ROSTO DA 6ª EDIÇÃO DE *BE ORA ANTARCTICA PER REGEM PORTUGALLIE PRIDEM INUENTA*, DE AMERIGO VESPUCCI, ESTRASBURGO, MATTHIAS HUPFUFF, 1505
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA



**5. Anônimo** (escola alemã)
*Von Ire Leben und Fitten*
XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.
ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI *LETTER*, NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET* ..., ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA



**6. Anônimo** (escola alemã)
*Und Fremdem Infulen*
XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.
ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI *LETTERA* ..., NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET* ..., ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA



**7. Anônimo** (escola alemã)
XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM
ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI *LETTERA*, NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET* ..., ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

# A Inscrição do Índio na Pintura Religiosa

Dois quadros da escola portuguesa evidenciam alguns dos propósitos básicos do presente trabalho.

A *Adoração dos Magos* (il.8) é uma das peças que restam da série pintada para o altar da Capela-mor da Sé de Viseu, por volta de 1505. O conjunto, formado originalmente por dezoito painéis, criados por diversos autores da Escola de Viseu, apresenta um colorido que sugere contato com a arte flamenga. A *Adoração* tem sido atribuída a Vasco Fernandes, o Grão Vasco, e encontra-se no museu que tem seu nome.

É curioso que o índio americano ingresse no cenário europeu como um representante dos povos de além-mar, que vem presentear e adorar o filho de Deus. A figura é retratada com cocar e flecha tupinambá e está vestida de modo a respeitar a convenção da pintura e a se comportar de acordo com o decoro religioso. Essa alteração na iconografia religiosa de fatura portuguesa tem sido datada em torno de 1505, 1506, poucos anos após o descobrimento do Brasil. A figura do índio destaca-se no quadro, ao se situar praticamente no seu centro, estando mais completamente exposta que as outras personagens.

A posição das seis figuras na pintura induz a algumas possíveis hipóteses de agrupamento. Na primeira, as figuras em pé são os três Reis Magos, tendo as cabeças quase alinhadas numa horizontal e "trazendo nas mãos o ouro, o incenso e a mirra". O índio é mostrado entre dois Reis Magos de túnica avermelhada. O outro grupo de figuras reunidas no triângulo à direita, pelo efeito visual da mancha escura resultante das vestes, poderia fazer supor à primeira vista que se tratasse de Maria, do menino Jesus e de São José. Mas logo se percebe que a figura ajoelhada de perfil, em posição de adoração ao menino, segue a mesma orientação que marca a entrada dos príncipes em cena, pela esquerda. A rica túnica e um chapéu de nobre, disposto no primeiro plano, sugerem ser este o terceiro Rei Mago, diante da sagrada família, que estaria disposta em curva, embaixo da manjedoura. Mas e se "os três Reis Magos vindos do Oriente para Belém" tivessem-se tornado quatro, após o reconhecimento dos quatro continentes pela Europa?

Entre tantas imagens possíveis, há evidências que permitem supor que a figura ajoelhada, em primeiro plano, seja Pedro Álvares Cabral. A semelhança deste personagem com um retrato conhecido de Cabral, que se encontra em um medalhão esculpido em pedra, na ala sul do Mosteiro dos Jerônimos, foi mencionada por Massing (1992, p. 152 e 153) e dá fundamento a essa hipótese. Comenta o autor que, embora Cabral tivesse cerca de 35 anos à época de execução do painel, o pintor pode ter desejado frisar a aparência envelhecida, para enfatizar sua experiência de navegador. Mesmo não havendo provas, Massing admite que Cabral possa ter patrocinado a execução do retábulo, nele merecendo registro, como se usava na época.

Há, no mínimo, duas hipóteses para a figuração do índio. Ao mesmo tempo em que se apresenta publicamente ao mundo, o índio brasileiro encarna um emissário que vem de longe, um Rei Mago que traz seu testemunho de fé na verdade cristã. A utilização do índio americano como personagem do texto religioso ou segundo a iconografia da pintura religiosa era por si só capaz de expressar uma situação problemática, uma contradição insolúvel. O autor encontrava na crença religiosa o elo que congregava o habitante das terras distantes e os valores da cultura européia. Se o recurso utilizado podia parecer-lhe um procedimento *humanizante*, era efetivamente a completa negação da cultura indígena e a afirmação da necessidade de catequizar os selvagens, introduzindo-os no universo de valores do cristianismo.

A acolhida e a assimilação do novo personagem internacional, nos termos de uma relação de identidade pela qual o índio é considerado igual, teriam sempre o efeito de descaracterizá-lo.

Digitalizado com CamScanner



**8. Anônimo** (Escola de Viseu)
*Adoração dos Magos*
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 131 X 82 CM
UMA DAS DEZESSEIS PINTURAS RELIGIOSAS REMANESCENTES QUE COMPÕEM O RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA SÉ DE VISEU, 1505C
MUSEU DE GRÃO VASCO, VISEU, PORTUGAL

*A figura de um índio brasileiro se inscreve no interior do episódio da Adoração. Os painéis, de autoria diversa, são também atribuídos a Vasco Fernandes, o Grão Vasco, e a Jorge Afonso*

Digitalizado com CamScanner

A presença de Cabral na cena seria capaz de produzir uma transformação no enredo bíblico. Não se trataria mais da chegada dos três reis vindos de um Oriente distante para trazer as oferendas ao menino que acabava de nascer. O grande navegador, descobridor de novos mundos, é quem se ajoelha em agradecimento, trazendo como oferta o representante das terras americanas, promessa da conversão de mais uma alma, de mais um povo.

De autoria ignorada, datada provavelmente da primeira metade do século XVI, a obra intitulada *O Inferno* (IL.9) expõe de maneira escancarada os conflitos latentes no Quinhentos. Sendo desconhecida a procedência do quadro, também não é possível afirmar conclusivamente sobre seu formato e tamanho. A considerar pelo corte da representação nos limites da superfície e pela ausência de contenção da cena no interior da janela que a emoldura, poderíamos achar que a superfície pintada fosse originariamente mais extensa. Com a indefinição do *quadro* de referência estabelecido pela moldura, a composição desliza e a pintura escapa. Caso a liberação do motivo para além das margens do quadro fosse desejada, poderia compreender outras intenções, como, por exemplo, a de nos envolver nesse espaço contínuo.

O jogo estabelecido pela representação tira proveito da correlação direta entre o pecado carnal e o castigo corporal. A pena infligida aos corpos deixa adivinhar que as pessoas em pecado estão sendo condenadas pela ética cristã. Dos corpos amarrados e atormentados pelas práticas diabólicas, os cabelos queimados são de mulheres vaidosas, a língua arrancada é de maledicentes, a pena de engolir os excrementos de animais lançados goela abaixo é infligida ao guloso, o açoitamento ao belo corpo feminino é uma possível punição à luxúria. Os episódios, distribuídos nos limites do quadro, indicam que se trata da condenação dos prazeres do corpo e da sexualidade, ainda que o tratamento plástico do nu possa contradizer o tema apresentado. São condenados tanto laicos como clérigos, cujos corpos estão postos a arder no caldeirão do inferno, que preenche a elipse vazia no centro do quadro (Porfírio, 1992, p. 48 e 49).

As figuras humanas alongadas, desenhadas com algum cuidado, estão entrelaçadas num certo arabesco e dispostas de modo a permitir a visão de cada individualidade, tornando possível mostrar com clareza cada ação ao espectador. Sendo torturadas nessa oficina infernal, revelam uma expressão mais impassível do que serena. As figuras do mal que atormentam o ser humano são apresentadas na imagem ambígua dos homens-animais, dos seres hermafroditas. Obscuras e mais mergulhadas nas sombras, são somente entrevistas no espetáculo do quadro.

Comparando *O Inferno* português com as representações de Jeronimus Bosch, José Luiz Porfírio (1992, p. 48 e 49) chama a atenção para o fato de que no primeiro o mal é castigado, enquanto as figuras do mal são triunfantes e disseminadas por Bosch.

Estamos colocados como espectadores diante dos corpos que são castigados, vendo-os imediatamente no espaço aberto do inferno. Do fundo do quadro, de um plano mais elevado, o olhar soberano de um diabo descortina toda a cena do inferno. Percebemos então que a figura demoníaca, que impera no trono, possui um cocar indígena, da mesma maneira que outro capeta com tanga de penas, que carrega o corpo de um religioso pecador.

De um ponto de vista alto nos relacionamos com os condenados, no lugar impreciso do inferno, à semelhança do demônio-chefe, que lança um olhar sobre a boca do caldeirão. Mas, ao mesmo tempo, estamos situados em um ponto de vista suficientemente baixo para vermos novos corpos caindo verticalmente para dentro do inferno, através de uma abertura circular, invertida em



DETALHE DA IL 9

relação à boca do caldeirão. Ou seja, a boca do inferno, por onde chegam novos pecadores nesse espaço imaginário.

O grande efeito do quadro, de luminosidade bastante elaborada, é decorrência da tensão entre a luz e as trevas, entre uma certa elegância com que são entrelaçados os claros corpos humanos e os caprichos soturnos do demo. Só à primeira vista o quadro parece iluminado pela luz do fogo do inferno. É certo que os contrastes de luz e sombra conferem um teor mais dramático à cena, mas, observando-se melhor a pintura, vê-se que é banhada por uma luminosidade superficial, que anuncia o volume dos corpos, trazendo à luz os pecadores, tirando-os das profundezas cavernosas do escuro. Sob esse aspecto, a luz com que o pintor trata o quadro é superficial.

A mescla do demônio com o índio — ambas figuras do medo — indica que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Nos limites e propósitos desse estudo, podemos concluir que *O Inferno*, ao mostrar o demônio com atributos do indígena americano, provoca inversão de sentido, fazendo com que o índio passe a ter os atributos do demônio. Da mesma forma, não se pode deixar de assinalar outras áreas de contaminação, aderências, transferências de sentido e empréstimos que ecoam no quadro.

Digitalizado com CamScanner



É o caso do paralelo entre a punição dos corpos no inferno e as práticas canibais dos índios brasileiros.

Na representação do *Inferno,* o demônio *se parece* com o índio brasileiro. Na *Adoração,* o índio *é* um príncipe que vem de longe, o que constitui um modelo de fé cristã. Como adverte Foucault, em *As Palavras e as Coisas,* as figuras de semelhança e dessemelhança — o *mesmo* e o *outro* — tiveram um papel construtivo e orientaram a interpretação no pensamento europeu até os fins do século XVI (Foucault, 1968). As pinturas citadas apresentam os índios de fé cristã, à semelhança dos europeus, e os índios diabólicos diante dos europeus pecadores, figuras derivadas dessa relação social de igualdade e diferença.

O jogo de sentido, estabelecido através das duas pinturas, supõe ainda que a representação se dissolva, exibindo seu teor ficcional. Desse modo, presencia-se a construção do índio, que se assemelha ao diabo (assemelha-se, mas não o é), e o teor fictício do retrato indígena em indumentária de Rei Mago. Destaca-se o teor eminentemente simbólico desses processos, uma vez que nem de longe se pretende uma nova versão religiosa e sabe-se que os índios não figuram nos textos sagrados, e, nos dois casos mencionados, os pintores fazem ver por analogia imagens constituídas no seio do projeto missionário colonial.

**9. Anônimo** (escola portuguesa)
*O Inferno*, primeira metade do século XVI
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 119 X 217,5 CM
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA, PORTUGAL

Digitalizado com CamScanner

# O Índio Brasileiro na França


DETALHE DA IL.23

Pode-se falar de uma descoberta francesa do Novo Mundo pelos navegadores normandos. Entre as mais antigas obras sobre o Brasil, estão algumas datadas da exploração da costa, por eles realizada para comerciar o pau-brasil com os índios que habitavam o litoral. De fato, esses índios brasileiros foram representados nos baixos-relevos da Igreja de Saint Jacques (IL.10 a 14), em Dieppe, e encontravam-se em um conjunto de obras na cidade de Rouen, do qual restam os baixos-relevos em madeira esculpida (IL.20/21) e pintada da suntuosa hospedaria L'Isle du Brésil, demolida em 1837, hoje na coleção do Museu de Antiguidades daquela cidade. Mas o acontecimento central e instigante dessa epopéia francesa seria a Triunfal Entrada do Rei Henrique II e da Rainha Catarina de Médicis em Rouen, em outubro de 1550, quando é encenado um "agradável e magnífico espetáculo", com a participação de índios tupinambás, talvez alguns tabajaras, ao lado de marujos normandos. Desse quadro vivo em espaço público e da representação da própria saga diante da corte, derivam alguns registros que requerem um melhor entendimento da recepção dos soberanos pela municipalidade de Rouen.

Ferdinand Denis dedica-se ao assunto em seu livro *Une Fête Brésilienne Celebrée a Rouen* ..., publicado no século XIX, que embasa algumas hipóteses que seguem.

A iluminura *Le Bal des Brésiliens* (IL.16) representa a cidade solenizada pela decoração e pela teatralidade, por ocasião da visita dos reis, testemunhando quanto os franceses do século XVI sabiam preparar cortejos solenes. Os heróis e deidades que habitam os arcos triunfais (no caso, Apolo e Netuno), o desfile, os quadros vivos e as representações teatrais conjugam a concepção de um espetáculo contemporâneo e a imaginação arcaizante de teor alegórico. A França havia buscado o modelo italiano de Lorenzo o Magnífico, coadunando o desenvolvimento da recente sociedade mercantil, cujo poder se expressava nas cidades, com as antigas tradições. A exaltação de um príncipe ou uma família propiciava-lhe o discurso mais adaptado à moderna noção do bem público e das virtudes comuns, de coletividade nacional ou do Estado. As alegorias dos tempos modernos, que se valiam de mitologia pagã, dita humanista, demonstravam o apreço que o Renascimento clássico francês do século XVI tinha pelos gregos, cujas tradições apareciam misturadas aos triunfos dos imperadores romanos. Sabe-se que, na ocasião, a cidade presenteava o rei com estátuas de ouro, que podiam demonstrar a pujança daquele povoado, e é possível que tenham também entregue a ele o livro manuscrito contendo dez miniaturas coloridas, entre as quais se encontrava *Le Bal des Brésiliens*. O livro teria a função de roteiro durante o cerimonial, no qual desfilava o soberano, tornando-se posteriormente uma lembrança da recepção.

A peça encenada por ocasião da visita é publicada em opúsculo, intitulado *Cest la Deduction du Sumptueux Ordre Plaisantz Spetacles*, editado em Rouen, por Jean le Prest, em 1551. Entre suas 29 cuidadosas gravuras, feitas à maneira contemporânea, inclui-se *Figure des Brisilians* (IL.22).



**11.** *(detalhe da il.10, na página ao lado)*

*Início do friso onde estão representados Jehan Ango, os índios da América do Norte e os africanos*



**10. Anônimo**
*Frise des Sauvages (Friso dos Selvagens), 1530 c*
FRISO DE MÁRMORE ESCULPIDO EM ALTO-RELEVO, 300 CM C
IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA

*Alto-relevo situado no deambulatório sul da igreja, em frente da sacristia. Relembra a epopéia marítima de Dieppe mostrando Jehan Ango, armador, ao lado de personagens das terras distantes visitadas por seus navios. Figuram sucessivamente os "peles-vermelhas" da América do Norte, os africanos, os povos do Oceano Índico e o Brasil, caracterizado pelo corte do pau-brasil. Segue-se a representação de uma mômerie (encenação de teor satírico), organizada por Ango provavelmente em 1535, por ocasião da visita do rei François I à cidade de Dieppe. Enfatizando as boas relações que os navegadores franceses mantinham com os povos chamados "selvagens", ele tentava conseguir apoio real para outras viagens ao Novo Mundo*



**12.** *(detalhe)*

*Seqüência do friso onde estão figurados os orientais e um índio brasileiro. Segurando um machado, este representa o corte do pau-brasil e sua comercialização com os franceses*



**13.** *(detalhe)*

*Fim do friso. Representação da mômerie em honra do rei François I*

Digitalizado com CamScanner

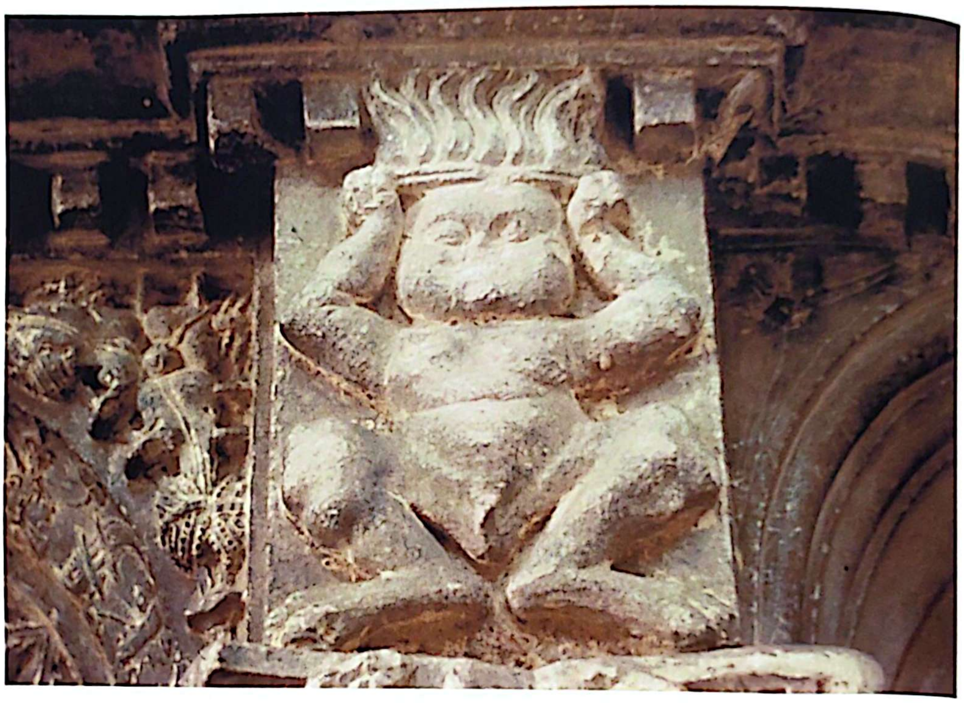
**14. Anônimo**

*Amerindien (Amerindio)*

ESCULTURA EM PEDRA

IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA

*Figura de um índio americano esculpida no chamado* Mur des Sauvages, *onde comparecem ainda em arranjos ornamentais imagens de africanos, orientais e índios*



**15. Anônimo**

*Medaillon du "Roi Sauvage" (Medalhão do "Rei Selvagem")*

MEDALHÃO EM BAIXO-RELEVO DO SÉC. XVI (1535 C.), EXISTENTE NA SACRISTIA DA IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA



Digitalizado com CamScanner

Início do espetáculo. A entrada na cidade é marcada pela passagem dos reis sob o arco triunfal rústico, com Apolo e as musas. Em desfile, o rei transpõe a cavalo a ponte sobre o rio, onde se encontra uma alegoria de Netuno, deus do mar, e sua corte. Dá-se a representação do episódio dos índios brasileiros e o combate das galeras portuguesas e francesas no porto da cidade de Rouen. A personificação da cidade portuária, na alegoria de Apolo e suas musas, leva a supor que o deus grego estivesse sendo evocado em sua versão de deus do mar e protetor dos viajantes, enquanto a presença das musas alude à sua identificação como inspirador da música. A ritualização da travessia pelo rei, unindo pontos distantes, e o argumento dos brasileiros e marinheiros normandos indicam que a arte de representar é proposta como espelho do mundo e teatro da vida.

O teatro, assim como a imagem, opera simbolicamente. Avizinha, reespacializa, funde. Ao longo das margens do Rio Sena, surge a costa marítima brasileira, aproveitando-se o espaço vazio com alguma vegetação e ampliando-se o *cenário natural* com arbustos enxertados e troncos pintados de vermelho. Localizam-se, ademais, construções com tronco de árvore não aparelhada, cobertas de palha, que simulam habitações indígenas. Podem ser encontrados nas árvores papagaios, macacos e sagüis.

Para completar a transposição da paisagem brasileira povoada por "cinqüenta naturais recentemente importados", misturam-se a eles 250 normandos bronzeados e simulados com ornamentação indígena. Estes desempenham com desembaraço o papel de índios, desenvoltos na língua e no gesto, nas atitudes selvagens e no uso do arco e da flecha, como se pode concluir do relato, que também permite supor que se tratasse de homens experimentados no tráfico do pau-brasil. Alguns estariam na rede, outros cortando madeira e embarcando-a em canoas. Fala-se de alguns vestidos de marinheiro com calças de cetim, mas o grande conjunto de personagens indígenas, representados por índios e marinheiros, figurava nu diante da curiosidade da corte. As gesticulações indígenas, que vêm referidas como *skiomaquias* (combate contra a própria sombra), expressavam a alegria da dança, a coragem na luta, incidentes no tráfico da madeira, conduzindo o conflito dramático para a ação guerreira.

A interpretação pagã do nu na festa de Rouen, na época em que estava em voga a nudez mitológica da Escola de Fontainebleau, parece excluir toda significação moral. Poderíamos entendê-la como uma fria nudez anatômica do corpo atlético em movimento? Ou seria capaz de despertar sensações e conflitos vitais? É preciso reconhecer "que esta arte se deve ao prazer do artifício, à exigência aristocrática, e sobretudo à maneira como tira partido de uma certa frivolidade" (Chastel, 1991, p. 38). Não se tratava de algum interesse pela simplicidade da vida natural, mas de seu contrário, a considerar pelos modos de recepção da corte francesa devotada à vida elegante, apegada a uma arte maneirista, alegórica e decorativa.

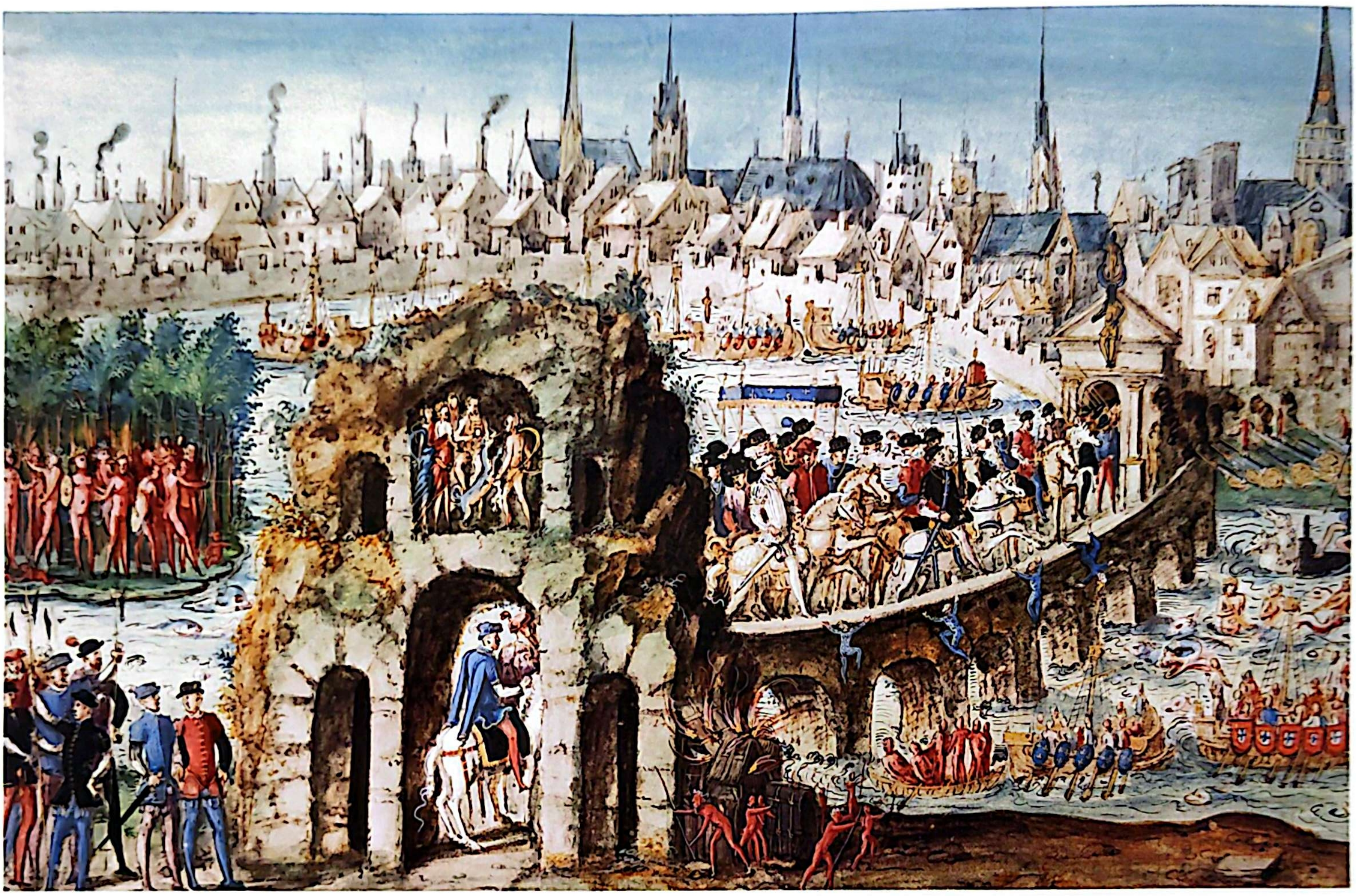
A nobreza e a alegria da vida na natureza são introduzidas efetivamente na versão gravada da festa de Rouen, intitulada *Figure des Brisilians*, que aparece no livro editado por Jean le Prest. A clareza do desenho, a harmonia do conjunto em fluente gravação, a delicadeza e sensibilidade, com que se constrói uma cosmogonia do arborígine, revelam o estilo da Escola de Fontainebleau.

No espetáculo, franceses e brasileiros, identificados pela nudez, apresentam a mesma performance corporal. Igualam-se no trato direto com a natureza, na vida perigosa e na coragem, na travessia dos mares. Confrontados em luta, opõem-se: as nações indígenas tupinambás e tabajaras, em terra; as galeras portuguesas que patrulham as costas brasileiras e as galeras de corsários franceses, no mar.

O estabelecimento de aproximações espaciais e parentescos humanos anula distâncias e diferenças. A arte é esse lugar simbólico em que se desenham as paisagens desejadas. A imaginação do Renascimento clássico francês contempla um novo concerto geográfico, de acordo com suas aspirações de conquista. Nesse imaginário, a França aparece como a base para a reorganização da cartografia mundial, como o atestam as cartas náuticas francesas encomendadas por Henri II.

Não é homogênea a idéia da sociedade primitiva, recuperada através de textos da Antiguidade, na época em que se torna preciso estabelecer um quadro de referência para a compreensão do Novo Mundo. A sociedade primitiva, vista como idade de ouro da humanidade, aparece em recorrência mítica, atendendo tanto ao gosto melancólico quanto à intenção crítica do presente. Em contraponto, o enfoque evolucionista admite as vantagens da civilização, vendo nos povos selvagens do Novo Mundo um reflexo do passado do homem universal, para eles, o europeu.

Digitalizado com CamScanner





**16. Anônimo**

Uma das dez miniaturas que ilustram o manuscrito anônimo *L'Entrée du Très Magnanime, Très Puissant et Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de Ce Nom, Rouen, 1550 c.*, na qual se lê a inscrição "Casta Diana Orpheus Neptunus Aurea & Ætas Hic sunt Sed manis Numen adeßé videnn"

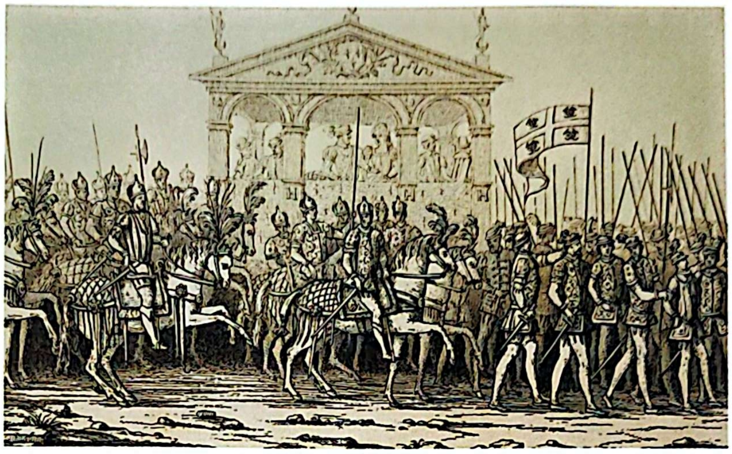
ILUMINURA, 12,2 X 20 CM

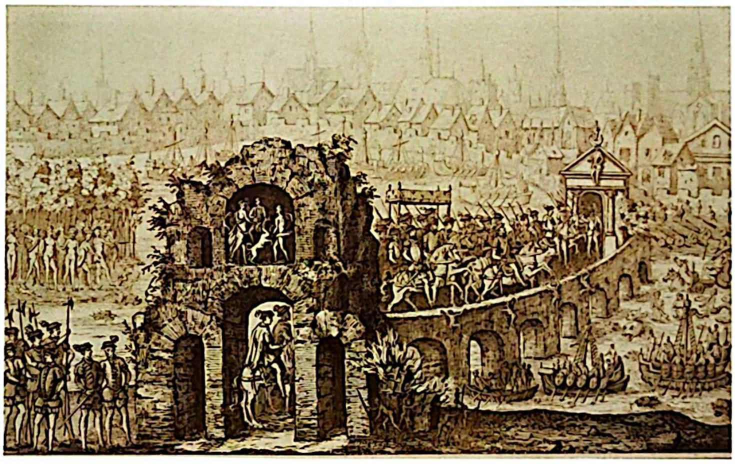
BIBLIOTHÈQUE PRINCIPALE DE ROUEN, FRANÇA

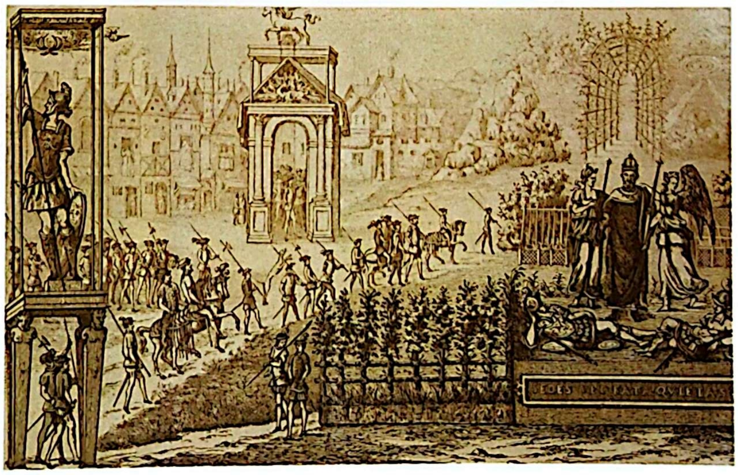
*A cena dos índios brasileiros faz parte da celebração da festa em homenagem ao rei Henri II, na cidade de Rouen, em outubro de 1550.*

*"No primeiro plano o Arco do Triunfo rústico, com Apolo e as Musas; no segundo plano, o rio com Netuno e sua corte, o combate das galeras, a passagem do Rei a cavalo pela ponte; e enfim, no último plano, o porto e Cidade. É nessa miniatura que se representam igualmente os brasileiros, como pequenas personagens inteiramente nuas, dum vermelho carminado muito vivo. Um bando de selvagens encostados ao Arco do Triunfo, e rodeando as cabanas devoradas pelo incêndio, parecem defender esse recesso contra a abordagem de um barco guarnecido de algumas outras personagens que costeiam a margem; depois, do outro lado do Arco do Triunfo vemos no meio do rio uma ilha coberta de espessa verdura e árvores entrelaçadas; entre elas e nas margens do rio agitam-se numerosos brasileiros", de acordo com Ferdinand Denis, em seu livro* Une Fête Brésilienne Celebrée a Rouen... *(Denis, 1850)*

Digitalizado com CamScanner







**17. 18. 19.**

**Louis de Merval**

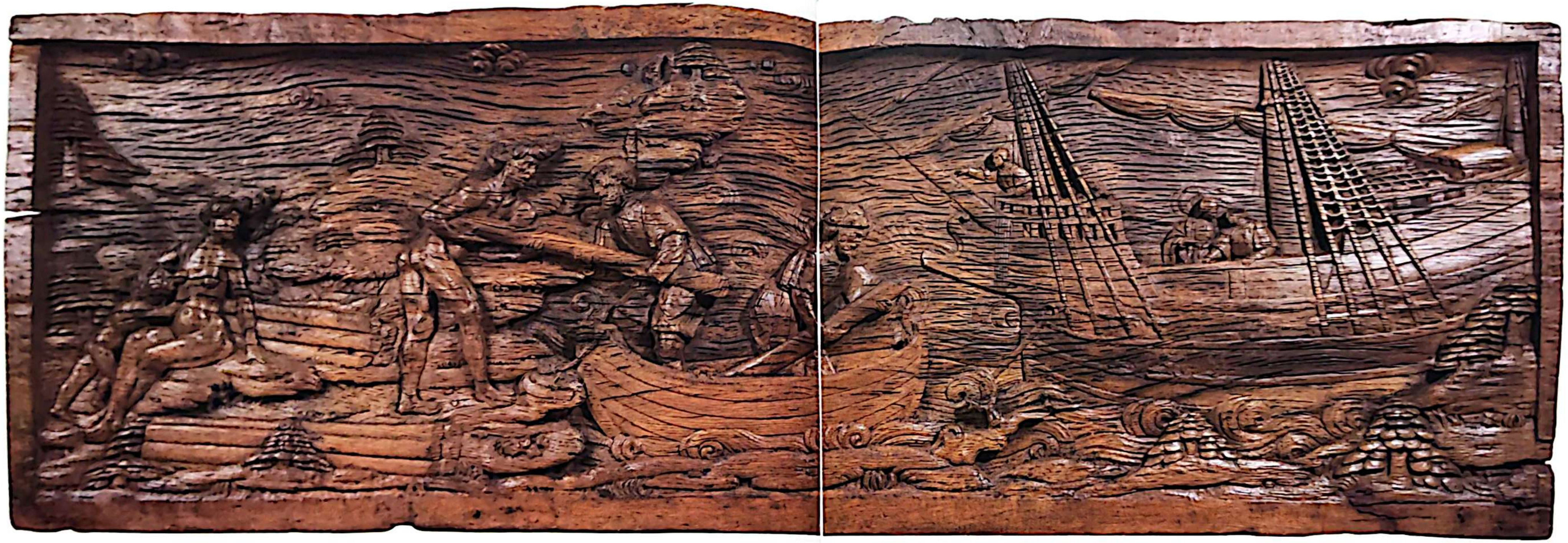
GRAVURAS EM ÁGUA-FORTE

ILUSTRAÇÕES DO LIVRO *L'ENTRÉE DE HENRI II ROI DE FRANCE À ROUEN AU MOIS D'OCTOBRE 1550*, IMPRIMERIE DE HENRY DE BOISSEL, ROUEN, 1868

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

*É uma versão gravada em metal, a partir do manuscrito ilustrado com iluminuras*

Digitalizado com CamScanner





**20. 21.**

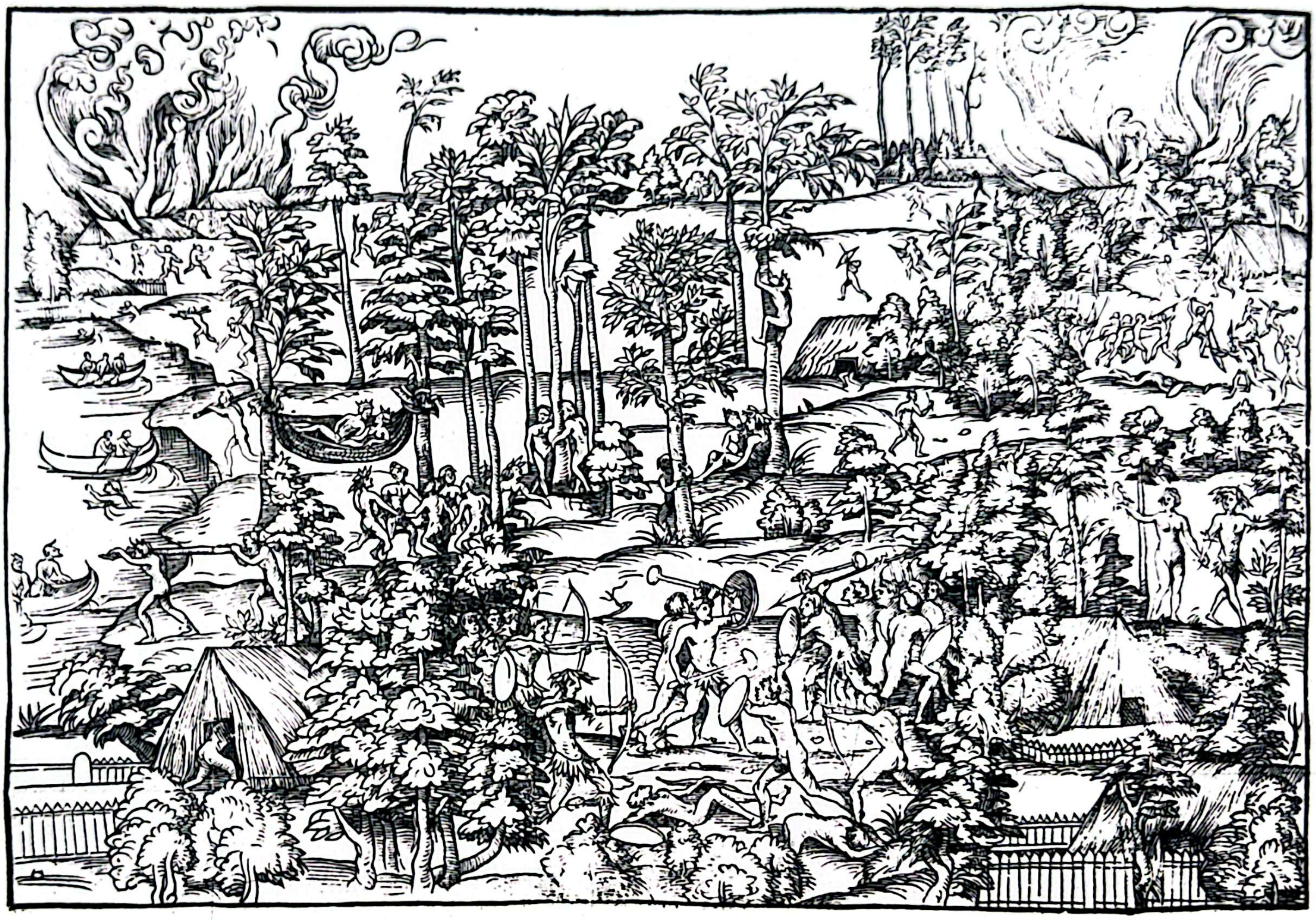
**Anônimo** (escola francesa)

*L'Isle du Brésil: L'Embarquement du Bois Rouge / Coupe et Transport du Bois Rouge (A Ilha do Brasil: O Embarque / Corte e Transporte do Pau-Brasil)*, 1530 c.

CARVALHOS ESCULPIDOS EM BAIXO-RELEVO, 52 X 178 X 6 CM E 52 X 225 X 6 CM

MUSÉES DÉPARTEMENTAUX DE LA SEINE-MARITIME, ROUEN, FRANÇA

Os dois relevos são relativos ao abate do pau-brasil pelos franceses que realizavam o comércio da madeira tintureira. Originalmente, constituíam a decoração central da casa de um armador enriquecido por esse comércio. Eram policromados e foram decapados, devendo ser lidos da direita para a esquerda.



**22. Anônimo**

*Figure des Brisilians (Figura de Brasileiros)*

XILOGRAVURA EM FOLHA DUPLA, 17,8 X 26,3 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO ANÔNIMO *CEST LA DEDUCTION DU SUMPTUEUX ORDRE PLAISANTZ SPECTACLES ET ...*, ROUEN, JEAN LE PREST, 1551

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

*Ilustração relativa ao episódio brasileiro na festa ocorrida na cidade de Rouen em outubro de 1550, que homenageou o rei Henri II*

Digitalizado com CamScanner



**23. Pierre Firens** (sculpt.) **e Joachin du Viert** (del.)

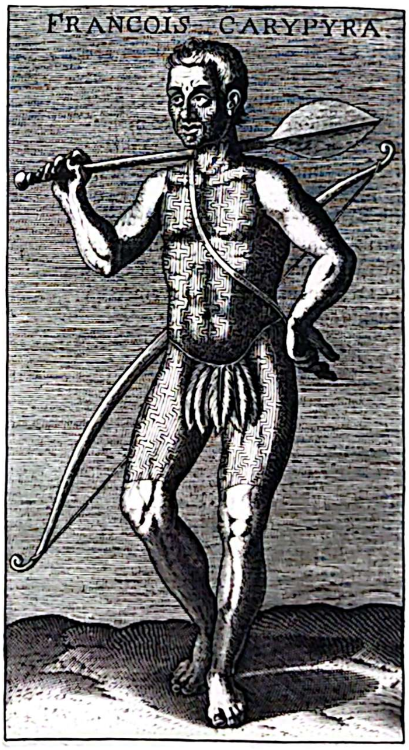
GRAVURA EM METAL. 21,8 X 32 CM

A ESTAMPA É PARTE DE UMA COMPILAÇÃO DE GRAVURAS ANTIGAS ENCADERNADAS NO SÉC. XVII SOB O TITULO DE *RECUEIL FACTICE HISTORIQUES. AMÉRIQUE. TOMO UNIQUE*, 1638

BIBLIOTHÈQUE MAZARINE, PARIS, FRANÇA

*Abaixo da gravura lê-se a seguinte inscrição: "Portraict au naturel des barbares amenez en France du pais de Topinambous par le S^r. de Razilly pour este baptizez et conuertiz a la foy de Jesus Christ et presentez a sa Ma^te., 1613"*




**24. Leonard Gaulthier**

*Louis Henri*

XILOGRAVURA, 14,5 X 8,5 CM

ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE DE LA MISSION DES PERES CAPUCINS...*, DE CLAUDE D'ABEVILLE, PARIS, FRANÇOIS HUBY, 1614

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

**25. Leonard Gaulthier**

*François Carypyra*

XILOGRAVURA, 14,5 X 8,5 CM

ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE DE LA MISSION DES PERES CAPUCINS...*, DE CLAUDE D'ABEVILLE, PARIS, FRANÇOIS HUBY, 1614, P.347 (VERSO)

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

# O País Exótico de Thevet e o Nobre Selvagem de Jean de Léry

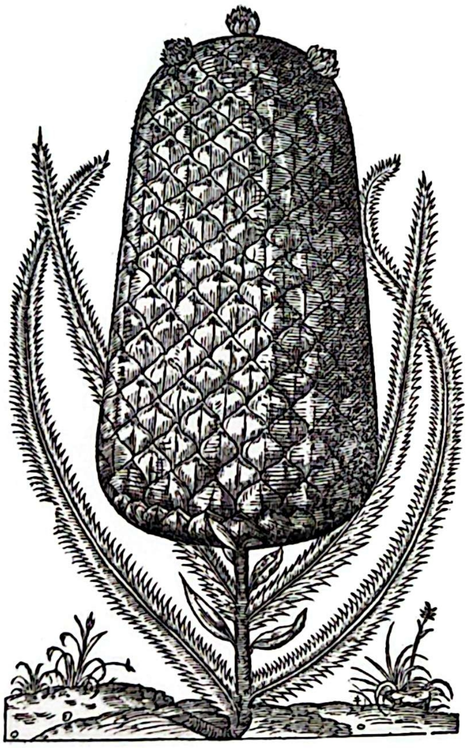
A mentalidade do século XVI, ao valorizar os textos da Antiguidade e tomá-los como modelo, buscava fazer aflorar conteúdos humanos. Adotando preceitos figurativos de obras antigas, instaurava também pela forma artística outras possibilidades de sentido. Propiciava, assim, analogias entre a vida dos antigos e dos indígenas brasileiros que iriam sustentar a visão do bom selvagem.

As histórias de viagem e os escritos sobre terras desconhecidas faziam ecoar outros textos, assim como reaproveitavam as imagens procedentes dos relatos dos primeiros viajantes que estiveram nas terras do Brasil. Mas, na qualidade de testemunhos sobre o Novo Mundo, pareciam ao público do século XVI delineamentos preliminares da realidade. Disso decorre certamente o sabor que a literatura ilustrada em pauta apresenta aos nossos olhos. Não se pode subestimar o papel desempenhado pelas primeiras imagens gravadas, divulgadas em livro, na orientação das publicações subseqüentes.

Os dois primeiros livros ilustrados de viajantes franceses que estiveram no Brasil são de autoria de André Thevet: *Les Singularitez de la France Antarctique*, de 1557, e *La Cosmographie Universelle*, de 1575. Cosmógrafo do rei e representante da Igreja Católica Franciscana, Thevet acompanha, em 1555, a expedição de Villegagnon, atravessando o oceano para chegar a Cabo Frio, onde a colônia francesa França Antártica seria fundada, fortificada e defendida dos índios e portugueses, que tinham o domínio do território.

Thevet é um observador de singularidades. Admite que "a natureza não distribui suas obras igualmente por todas as regiões", razão pela qual a criação rara e o ser desconhecido tornam-se alvos declarados de sua atenção em *Les Singularitez de la France Antarctique*. As "obras da natureza" são, na sua opinião, coisas grandiosas e variadas, para as quais o homem não encontra explicação. Ademais, considera impertinente a busca de causa e razão, situando o conhecimento como coisa de competência do Criador. Thevet prefere os segredos da natureza. Para o autor, a experiência não provoca abertura. Confirma e oferece prova de significações contidas nas "escrituras sagradas" que o homem busca e adivinha nos sinais do mundo. Na sua visão, o *estranho*, o *extraordinário* seriam provenientes do domínio do Criador. O que está também de acordo com a visão humana externa e superficial, o visto pela primeira vez, o *exótico* que advém do que desperta curiosidade, mas não pode ser entendido. Ver é seguramente diverso de compreender. As formas de saber resumem-se, na época de Thevet, à *interpretação* de acordo com os textos ou à *adivinhação*. Thevet destaca nas ilustrações de seus livros o que lhe parece singular, tendo como parâmetro geral o que é visto pelos europeus ou o que se contrapõe ao que dizem os textos antigos.

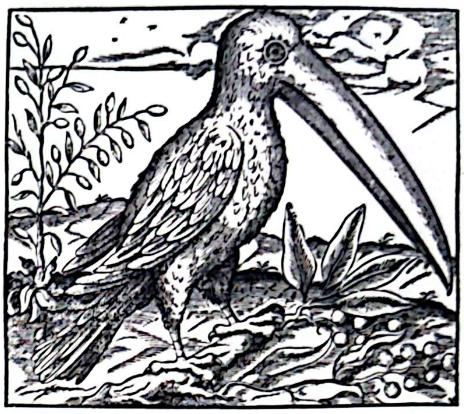
O *monstruoso* insinua-se até mesmo numa "ave de bico tão grosso e comprido como o resto do corpo", que é o nosso tucano (IL.27), aliás, um pássaro de plumagem muito apreciada na época pelos franceses. A presença de deformidades e desvios, com relação ao padrão ideal de proporcionalidade entre as partes do corpo dos animais, provoca a imaginação, instiga uma "aparição estranha". O *aí* ou *aití* (IL.28) é descrito por Thevet como um ser inacreditável e nunca visto, o animal "mais *disforme* que se possa imaginar". Conta ter gravado do natural a imagem de "um ser do tamanho de um mono africano adulto, apresentando uma barriga tão grande que chega quase a se arrastar no chão, a cabeça lembra a de uma criança, como também a



**26. Frei André Thevet**
*Nana, Fruit Très Savoureux (Ananás, Fruta Muito Saborosa)*
XILOGRAVURA, 17 X 15 CM
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P.936
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner





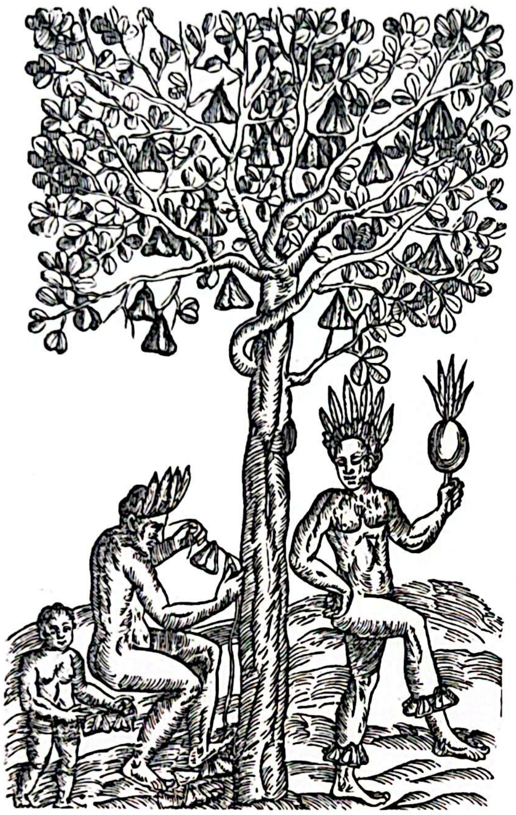
**27. Frei André Thevet**
*Portrait du Tucan (Retrato do Tucano)*
XILOGRAVURA, 17 X 15,5 CM
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 938 (VERSO)
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

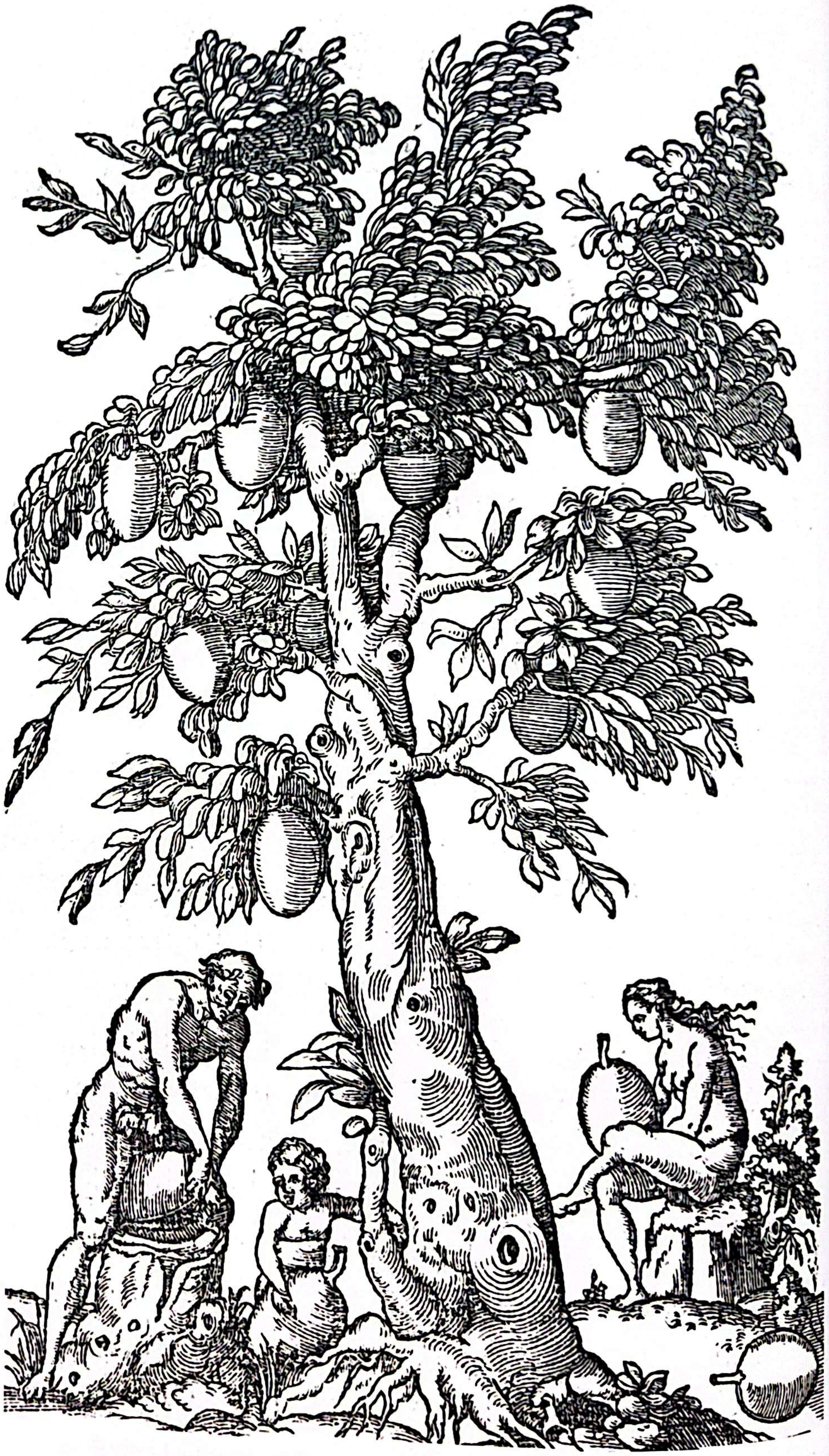
**28. Frei André Thevet**
*Haut, Beste qui Vit de Vent (Fera que Vive de Vento)*
XILOGRAVURA, 13,4 X 15,6 CM.
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P.941
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

cara, conforme pode ser visto na gravura. Quando preso, suspira como uma criança que sente dores. Seu pêlo é cinzento e felpudo como o de um ursinho. Patas compridas com quatro dedos, três com grandes unhas parecendo grandes espinhas de carpa, com as quais trepa na árvore, onde fica mais tempo que na terra. Quase sem pêlo na cauda de três dedos de comprimento. Ninguém jamais o viu se alimentando". E conclui: "vive de vento" (Thevet, 1575, p. 169 e 170). Esse *cadavre exquis* é o bicho preguiça. A dificuldade de abraçá-lo por uma referência geral, a impossibilidade de conjugar a figura por meio de referências de várias ordens é perturbadora porque as analogias parciais suprimem a integridade. O desconcerto da proximidade de pedaços incongruentes "mina secretamente a linguagem", como diria Foucault (1968). Trata-se, efetivamente, da impossibilidade do conhecimento. A supremacia da imagem indica em certos casos que o homem está diante de um mundo que lhe escapa.

No saber do homem do século XVI, a inquietação provocada pelas coisas estranhas feitas pela natureza corresponde ainda a uma indagação sobre o lugar dos seres. A proximidade e a distância entre seres, a união ou separação entre homens e animais eram naquele tempo interpretadas por princípios de semelhança. Com a imaginação instigada pelo debate em torno da separação entre o homem e o animal, remanescente da mentalidade que se convencionou chamar medieval, Thevet dedica um capítulo de seu livro para explicar que os seres da França Antártica não eram peludos. Crê em monstros de aparência humana, sátiros, ninfas

Digitalizado com CamScanner





**29. Frei André Thevet**

*Arbre d'Ahouai (Árvore de Auaí)*

XILOGRAVURA, 17,5 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE...*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 922

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

**30. Frei André Thevet**

*De l'Arbre Choine (Árvore Choine)*

XILOGRAVURA

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE...*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 953

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

e os compara aos disfarces do espírito maligno para iludir os homens. Entre os seres fantásticos que faz publicar, estão os demônios que açoitam homens e animais, nas terras da França Antártica, e os monstros que perturbam os viajantes na travessia dos mares.

A visão religiosa dos mistérios da natureza manifesta-se em Thevet de várias maneiras. A árvore que aparece sob a herança ornamental das ilustrações do alto gótico é o *auaí* (IL.29). Produzia um fruto venenoso e mortal usado pelos índios para envenenamento, suas cascas serviam para fazer chocalho para dança. A árvore é desenhada como um eixo central, pilar, estrutura para a distribuição simétrica das figuras, que preenchem os vãos e os vazios. Une a terra e o céu. A extensão de sua copa em ramificações e folhas pela superfície plana do papel confere ao desenho um teor gráfico e ornamental. A árvore *choine* (IL.30), da qual os índios extraem cuias, presta-se melhor à interpretação cristã, que nega a vida primitiva dos selvagens coletores para idealizá-los em ordem familiar, servindo-se de uma natureza providencial, dadivosa e fértil. A imagem pastoral desdiz a vida poligâmica dos índios narrada em textos, assim como os depoimentos de Jean de Léry sobre o trabalho das mulheres.

Na obra de Thevet, tanto o texto quanto a representação visual mostram-se abertos a outros textos e figuras que poderão ocupá-los. São organizados pela pluralidade de enfoques, admitem incoerências, permitem a fuga do sentido. Além disso, foram adotados preceitos clássicos na configuração das ilustrações, marcadas pelo gesto de diferentes gravadores e manipuladas por estilos simples e mesmo pobres, que introduzem, nas figuras do Novo Mundo, imagens que lembram os traços físicos do homem local.

O impacto maior é causado pelas ilustrações que focalizam aspectos singulares da vida dos nativos, com enfoque insólito. O caráter extraordinário do preparo do cauim (IL. 31), bebida feita pelas mulheres, que mastigavam o milho, exemplifica o fato. É possível que esse desenho tenha contado com empréstimos livres das figuras de perfil pintadas nos vasos gregos.

São, entretanto, as ilustrações de Cesariano para a edição de 1521 de *De Architetura*, de Vitruvio, que parecem ter constituído uma das principais fontes para os ilustradores do século XVI. No capítulo em que trata da vida do homem primitivo e dos princípios da humanidade, aparecem os desenhos que levam a visualizar a comunidade indígena (IL.33) e que devem ter tocado a imaginação dos contemporâneos. Tais imagens estão baseadas na concepção dos antigos sobre a vida dos homens primitivos nus, agachados, reunidos em bando, vivendo prazerosamente em torno do fogo, que era interpretado como símbolo da passagem do homem para a vida social. Não parece casual a insistência de Thevet no modo usado pelos selvagens da França Antártica para preparar o fogo (IL.32), diverso daquele dos franceses.

Tanto na versão de Cesariano quanto na de Thevet, a representação tende a deslizar além dos limites da janela que enquadra a cena. Está suposto um universo contínuo e ilimitado, parcialmente observado, do qual se evidencia o primeiro plano da ação.

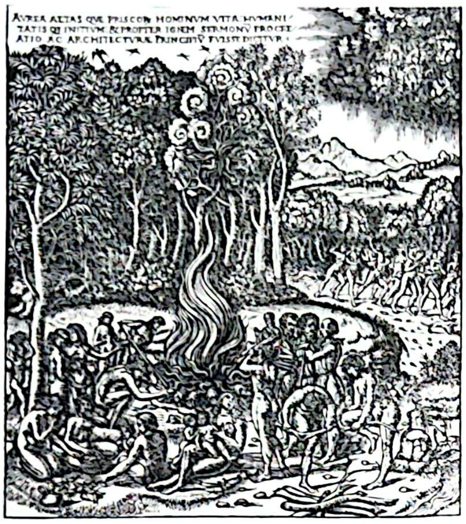
A Europa conheceria, pela imagem, os hábitos indígenas mostrados não só no preparo do fogo, na produção da sua bebida, mas configurados de modo diferente da representação do homem civilizado contemporâneo. Eram seres com corpos bem formados pela vida ativa, em contato com a natureza, belos homens e mulheres, harmoniosamente dispostos e serenos como heróis gregos. Como já mencionamos, o texto de Thevet é bastante heterogêneo e descontínuo. O conhecimento, por aproximação de imagens, dá lugar a múltiplos tópicos ou a solução diversificada. Isso, que se poderia chamar



**31. Assuerus de Londerzell**
*Cahouin Bruuage des Ameriques (Cauim, Bebida das Américas)*
XILOGRAVURA, 4,8 X 6,6 CM
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE FREI ANDRÉ THEVET *LES SINGULARITÉS DE LA FRANCE ANTARTICQUE, AUTREMENT NOMMÉE AMÉRIQUE...*, ANTUÉRPIA, CHRISTOPHE PLANTIN, 1558, P.45 (VERSO)
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

*As ilustrações desta edição são iguais às da edição de Paris, mas regravadas por Assuerus de Londerzell em escala menor e invertida*

Digitalizado com CamScanner





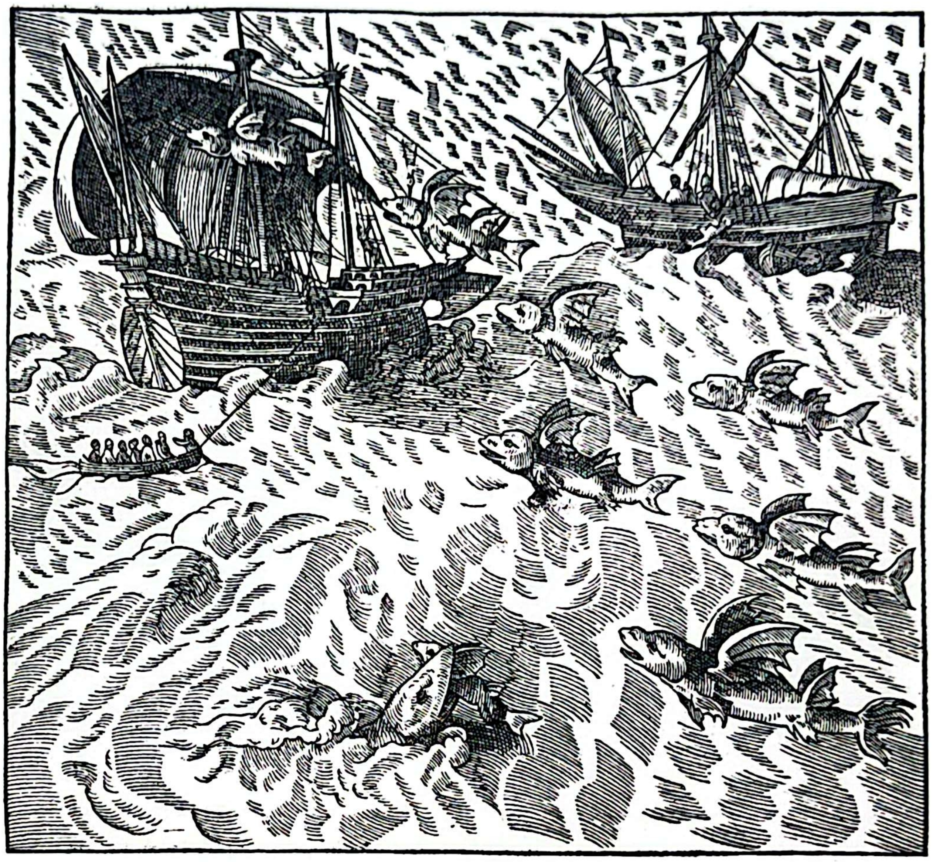
**32. Frei André Thevet**
*Comme Ce Peuple Fait de Feu (Como Este Povo Faz Fogo)*
XILOGRAVURA, 18,5 X 10,9 CM.
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P.938.
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

**33. Cesare di Lorenzo Cesariano**
*Aurea Ætas que Priscor Hominum Vita*...
GRAVURA, 20,2 X 17,6 CM.
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE LUCIO VITRUVIO POLLIONE *DE ARCHITECTURA*, EDITADO EM COMO, EM 1521. EDIÇÃO FAC-SIMILAR, POR BENJAMIN BLOM, 1968
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

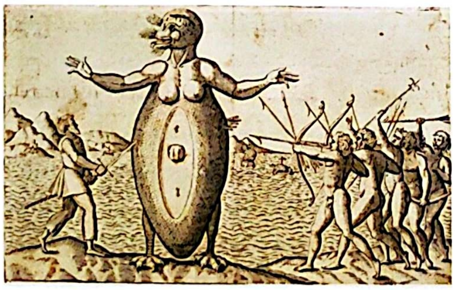
preconceituosamente de incoerência, nada mais é do que a impossibilidade de uma visão unitária do universo, redescoberto em nova amplitude.
O conteúdo harmonioso das imagens tratado em estilo pobre é outro aspecto que deixa à mostra uma dicotomia entre os modelos canônicos e a sua prática. Certas ilustrações mostram a beleza serena dos antigos, enquanto os desenhos que ilustram o caráter guerreiro da nação indígena tiram proveito de outro partido visual, caracterizado pela propensão ao movimento.

Outras significações do imaginário do século XVI despertam nos temas de lutas entre nações selvagens, rituais de bebida e dança, canibalismo, como se poderá verificar em ilustrações de Thevet e de Léry. Essas obras revelam uma concepção mais orgânica das figuras agrupadas em movimento, formando imagens tumultuadas que se pretendem mais próximas da fala dos índios e inquietam os europeus. A sinalização emitida pelos gestos e movimentos corporais do índio é um assunto que mereceria tratamento à parte.
No centro dessa questão, o tema do canibalismo expressa melhor a fala do *outro*, ecoando significações a partir do desmembramento do corpo e da vontade de outro corpo, seja tomado enquanto cultura culinária ou como atitude moral.

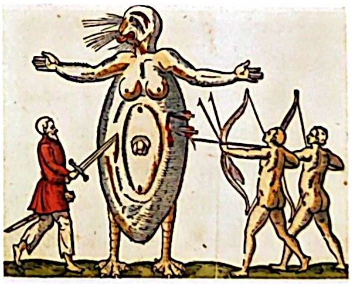
Digitalizado com CamScanner



**34. Frei André Thevet**
*Poisson Volant Veu par l'Autheur (Peixe Voador Visto pelo Autor)*
XILOGRAVURA, 13,5 X 15,4 CM
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE D'ANDRÉ THEVET, COSMOGRAPHE DU ROY*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 976 (VERSO)
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

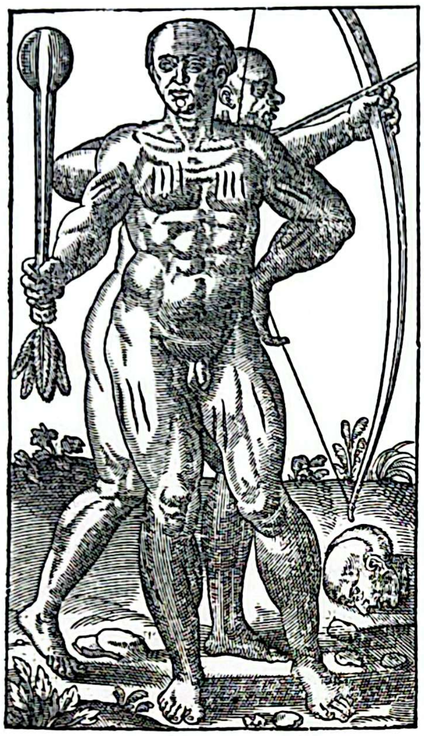
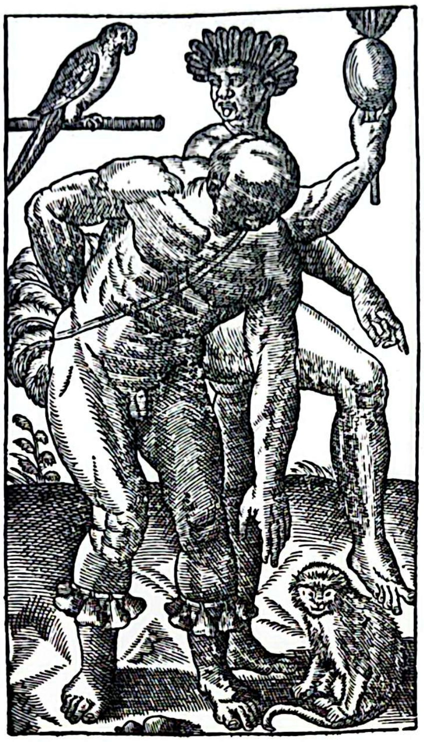


**35. Matthäus Franck** (ed.)
*Newe Zeytung von Einem Setzemen Meerwunder...*, Augsburg, 1565
XILOGRAVURA COLORIDA, 27,3 X 28,9 CM.
ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH, ZURIQUE, SUÍÇA



**36. Nicolo Nelli** (sculpt.)
*Nel Bresil di San Vicenzo nella Citta di Santes Apresso la Casa di Giorgio Fernando... (No Brasil de São Vicente na Cidade de Santos Próximo à Casa de Giorgio Fernando...)*, Veneza 1565
GRAVURA, 17,3 X 25,1 CM
ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH, ZURIQUE, SUÍÇA

*É possível que as duas gravuras tenham sido baseadas em gravura portuguesa que acompanhou a história do monstro Ipupiara, contada por Pedro Magalhães Gandavo, da qual só conhecemos a publicação que aparece depois, em 1576 no livro* História da Prouincia Sãcta Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil, *editada em Lisboa, na oficina de Antonio Gonsalvez*


**37. Jean de Léry** *(à esquerda)*
*Índios Tupinambás Guerreiros*
XILOGRAVURA, 14 X 18 CM
ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE FAIT EN LA TERRE DU BRESIL, AUTREMENT DITE AMERICQUE...*, 4 ED., GENEBRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 240
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

**38. Jean de Léry** *(ao centro)*
*Dança de Índios Tupinambás*
XILOGRAVURA, 14 X 18 CM.
ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE...*, 4 ED., GENEBRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 312
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

**39. Jean de Léry** *(à direita)*
*Funerais e Sepultura e o Modo de Chorar os Seus Defuntos*
XILOGRAVURA, 14 X 18 CM
ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE...*, 4 ED., GENEBRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 386
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Por enquanto, devemos acrescentar novas evidências da contribuição francesa para a construção do mito do bom selvagem. Vejamos a obra de Jean de Léry, que conviveu cerca de um ano entre os índios tupinambás, vindo a divulgar imagens desses índios com significados e formas clássicas. Está referida à obra de Thevet em sua origem e exemplifica com vantagem o projeto enciclopédico do século XVI. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil* é editada somente cerca de vinte anos depois que o missionário calvinista retorna de sua viagem ao Brasil, para onde se teria dirigido em 1556, por empresa de Coligny. Desejava revelar o desvio de Villegagnon do evangelho e refutar o que afirmara André Thevet em sua obra *Les Singularitez...* e posteriormente em *La Cosmographie...*

Os desenhos gravados no livro, que contam com observações feitas por Léry, não teriam sido realizados *d'après nature*. Absorvem motivos das ilustrações de Thevet, reelaborando-os em nova sintaxe, baseada em modelos visuais dos antigos. A intertextualidade que une Léry a Thevet e ambos aos clássicos afirma o valor da interpretação ou erudição como modo de organizar o conhecimento na época. Mas, em vez de um observador de particularidades, como foi Thevet, Léry é capaz de um discurso universal.

Léry entende que para figurar um índio pode-se imaginar o nu proporcionado, o corpo inteiramente depilado. Atento aos conteúdos que chamamos hoje etnológicos, desejava revelar o corte dos cabelos, a ornamentação facial com pedras, as marcas das vitórias ostentadas pelos selvagens nos riscos de suco de jenipapo nas pernas. Nada é gratuito. Afirmar que os índios se depilam é distanciá-los dos seres peludos que habitam a floresta e povoam mitos medievais. Expor marcas de guerra é mencionar a coragem e

a bravura do nativo, aludidas pelos troféus de cabeças inimigas a seus pés.

Algumas de suas imagens ultrapassam o teor ilustrativo e tendem a apresentar maior autonomia. Desgarram-se do texto pela unidade narrativa de concepção espacial. Suas significações também não dependem de um nexo de sucessão. Em conjunto, parecem configurar o ciclo da vida e da morte, da guerra e da dança, dos rituais praticados entre tupinambás e em relação com amigos viajantes estrangeiros.
No grupo de cinco ilustrações do texto está ausente o tema de teor mais conflitivo: a relação dos conhecidos índios canibais com os inimigos. As cenas de luta e devoração não têm equivalência com a atitude contemplativa e a dimensão construtiva dos desenhos. Com orientação e gravação diversa, aparecerão calcadas nos modelos visuais de Thevet, que, por sua vez, não ignorava o relato de viagem de Hans Staden (que teremos a oportunidade de mencionar mais adiante).

Os sentidos das ilustrações de Léry decorrem das inter-relações estabelecidas entre as partes de uma mesma figura e entre várias figuras indígenas. Isto é, Léry busca uma razão formal abstrata. Para tipificar as suas figuras, conforme preceitos clássicos, irá recortá-las de sua realidade e transportá-las para o mundo ideal das relações proporcionais. Desse modo, o índio passa a ser mostrado como universalidade humana. Evitando a combinação aditiva das figuras, característica dos conjuntos medievais, Léry as superpõe para não justapor. O corpo frontal e o corpo de perfil sujeitos a um só eixo de rotação são um recurso que equivale à variação de pontos de vista. Está, por assim dizer, de acordo com o relativismo cultural de Léry, que seria capaz de reconsiderar Plínio e Ovídio diante dos fatos da América. Para ele, o mundo natural é um conjunto ordenado e o homem ocupa o seu centro. Destaca e isola as figuras humanas em sua gravura, rodeando-as por animais domésticos, que lhe são próximos ou lhe estão sujeitos.
É curioso notar o nu atlético e apolíneo de constituição escultural, formado por volumes, quando se sabe que a escultura e o baixo-relevo dos antigos forneciam os modelos para a transgressão do espaço topográfico e segmentado das representações medievais. O movimento dos índios em dança (IL. 38) estabelece a disposição regular das partes do corpo para diferentes direções, sendo fiel ao desejo de uma forma racional e à unidade geométrica espacial. Pode-se adivinhar que o *Discóbulo* — um dos modelos da escultura grega antiga — empresta sugestões à rotação da figura indígena, vindo o movimento apontar para o espaço ao redor. Afinal, o artista não teria isso em mente ao relacionar as duas figuras, sugerindo uma seqüência de posições da primeira para a segunda, do frontal para o perfil, do curvado para o ereto?

É possível que a noção de *naturalidade* da vida primitiva tenha vindo ao encontro do ideal dos reformadores protestantes, contrários ao domínio do papado e capazes de uma visão crítica da artificialidade dos costumes na Europa.
O "bom selvagem" ganhava nesta moldura outros sentidos. No ambiente de renovação do século XVI francês, impunha-se uma ruptura de mentalidade que teria em Montaigne, autor do ensaio sobre os *Canibais*, o seu maior protagonista.



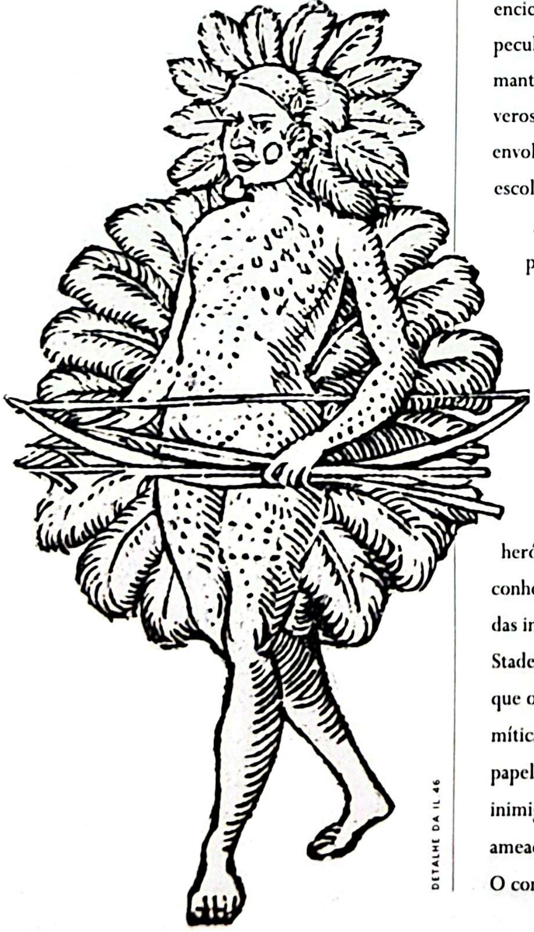
**40. Theodore De Bry**
*Dança em Ritual Canibalista*
GRAVURA EM COBRE
ILUSTRAÇÃO DO TEXTO DE JEAN DE LÉRY *LE VOYAGE AU BRÉSIL*, EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS* ... 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 228
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



**41. Theodore De Bry**
*Aygnan Cacodæmon Barbaros Vexat*
GRAVURA EM COBRE
ILUSTRAÇÃO DO TEXTO DE JEAN DE LÉRY *LE VOYAGE AU BRÉSIL*, EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS* ... 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 223
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

# O Relato Maravilhoso de Staden



DETALHE DA IL 46

Na origem de todos os relatos sobre o Brasil está a memória de um viajante alemão, Hans Staden, presença que assume os contornos de lenda e viria a se tornar fundadora da nossa literatura de viagem.
A sua importância não se deve ao fato de ter sido o primeiro, mas à permanência das imagens e dos conteúdos primordiais que narra por ocasião de sua estada entre os índios brasileiros. Como o inconsciente, que age silencioso sobre atos humanos, o texto ilustrado que Staden faz publicar por ocasião do regresso de sua viagem funda a *memória* do Brasil e marca os viajantes dos séculos XVI e XVII.

Quando se compara o escrito de Staden com as informações coletadas por Thevet e Léry, que já apontam no século XVI para o projeto enciclopédico, pode-se perceber seu teor peculiar. A ambigüidade do texto de Staden o mantém em permanente tensão entre o relato verossímil sobre o vivido e o relato ficcional que envolve o leitor. Já os cronistas franceses escolhem o discurso reflexivo.

A natural dificuldade para prover o pensamento de uma linguagem que lhe seja fiel é redobrada nas condições dos viajantes diante de uma situação totalmente nova. As dificuldades de expressão e as dúvidas de entendimento vêm- se resumir em uma única indagação sobre a identidade do sujeito no mundo.

Como ocorre com o texto mítico, o herói-viajante rompe os liames com o mundo conhecido e dominado e passa a oscilar ao sabor das incontroláveis forças do universo. Hans Staden é o aventureiro alemão, herói-viajante que ocupa lugar central na estrutura da narrativa mítica. Logo, a personagem haveria de ter o papel invertido. Tomado por português e inimigo, Staden é preso pelos tupinambás, ameaçado de morte e devoração canibal.
O conquistador torna-se prisioneiro. Do espaço aberto do mar, passa ao interior do cativeiro na aldeia indígena. O desfecho da história irá pressupor nova inversão de papel. A astúcia de Staden consiste em se colocar como instrumento da vontade divina e na sua miraculosa capacidade de predizer fenômenos da natureza. Como a sobrevivência dos índios, baseada na pesca e na plantação, se mostrasse subordinada à influência do Sol, da Lua, dos ventos e das tempestades, a esperteza do herói está em anunciar a graça ou o castigo divino e, desse modo, simular controle não sobre a natureza, mas sobre os índios tupinambás. O texto mítico vale-se ainda das inversões e reconversões de conteúdo, jogando com o que é e com o que parece ser.

No curso circular da narrativa, o desenho da caravela figura a partida e o regresso do herói ao mundo real: o mundo europeu. Em sinal de graça por estar de volta e salvo, Staden faz publicar o livro, no qual inclui 53 xilogravuras, produzidas sob sua orientação, para fazer ver o ocorrido e tornar o relato verossímil.

Não há correspondência precisa entre as ilustrações da obra de Staden e as divisões do texto em capítulos. Na primeira parte, 53 grupos de peripécias sucedem-se no curso da viagem, merecendo 31 ilustrações. Na segunda, nos 28 capítulos do *Pequeno Relatório Verídico sobre a Vida e os Costumes dos Índios Tupinambás*, comparecem 21 ilustrações.

Staden narra a viagem na primeira pessoa. Confessa medos, premonições, denota coragem, conta que mente. Põe, por extensão, sob suspeita a veracidade de todo o relato. Na configuração visual é apresentado na terceira pessoa, entre protagonistas e antagonistas, tendo seu destino observado por um olho que tudo vê, subordinado, portanto, a uma cosmovisão. O discurso e a figura não são colocados a partir de um mesmo ângulo. O desenho gravado é também escritura e desdobra a narrativa. Vejamos a cartografia do conto, na qual se move o viajante perdido.

Digitalizado com CamScanner




**42. Anônimo**

*Uma Nau*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

PRIMEIRA ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG EYNER LANDTSCHAFF DER WILDEN NACKETEN GRIMMINGEN MENSCHFRESSER LEUTHEN...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

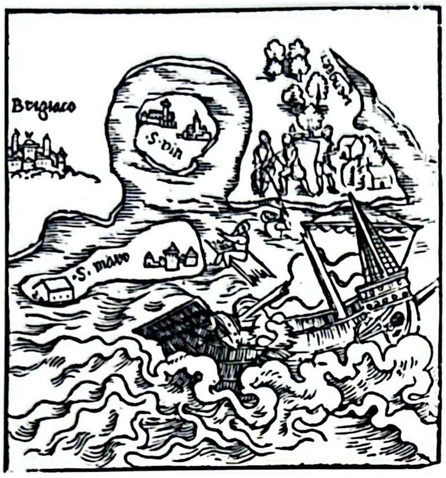
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

*A ilustração que deu origem à gravura, possivelmente, é de autoria de Hans Dürer, de acordo com hipótese apresentada em estudo de José Sommer Ribeiro (Sommer, 1943b)*

Os mapas são, a rigor, roteiros, cartas de percurso, registros do tempo vivido. O território, sem medida objetiva, vem assinalado por fatos imediatos e naturais, como "a ilha dos pássaros de penas coloridas, que era procurada pelos índios que apreciavam ovos de guará", por ocorrências entre indígenas e europeus, experimentadas por Staden. A linha do litoral brasileiro, estabelecida pelo mapa de Staden, é, no fundo, desenho de Deus, que, segundo a concepção religiosa da criação do mundo, separou as águas e as terras. Na mentalidade do século XVI, o mundo natural é escritura divina, passível de interpretação por princípios de semelhança de acordo com um código de correspondências estabelecidas por proximidades, comparações etc.

A identidade de um lugar é o ponto de encontro entre a experiência do viajante e as coisas reveladas. Guarda a tensão das lutas travadas pelo europeu para que não se perdesse em terra estranha. Lá estão ainda marcos da ocupação portuguesa, registrados esquematicamente nas fortificações de Bertioga e Santo Amaro. Respondem também ao desejo de construir a realidade da paisagem os nomes de origem indígena que aderem ao território como escritura dos homens. Indicam que as palavras do mesmo modo participam da construção da realidade do lugar.

Digitalizado com CamScanner




**43. Anônimo**
*Naufrágio de Hans Staden no Litoral de Itanhaém, Próximo à Costa Brasileira*
XILOGRAVURA, 18 X 14 CM
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

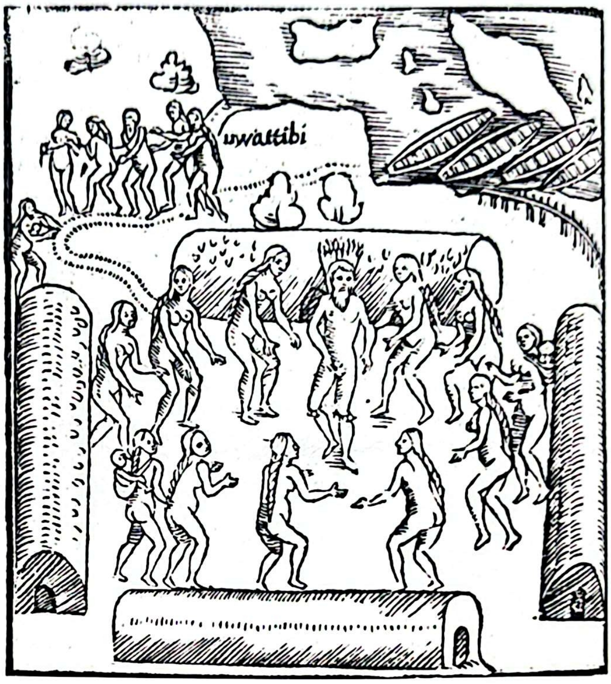
Na narrativa e nas configurações visuais do livro de Staden, quase tudo se apresenta como índice ou sinal, propondo a adivinhação. Quase tudo é rastro, sinalização do Criador pressentida pelo herói. O sentido oscila entre as significações de ordem terrena e os sinais da providência divina.

Coabitam no mesmo quadro diversas ordens de questão. A configuração heteronômica assimila aspectos visuais e referências verbais; práticas mágicas e crenças cristãs. As palavras, ao se inscrever no campo visual, seguem a mais variada orientação espacial. Da mesma maneira, as figuras atravessam direções de superfície planar do quadro. Sem dimensão física, não são mensuráveis, nem palpáveis. A linearidade essencial e esquemática esboça a imagem mental. No ritmo de figuras animadas, homens e plantas confundem-se com o gesto orgânico da gravação em madeira. A imagem é uma amálgama. Uma ilustração dura a soma de seus momentos, e rara é a oportunidade em que se estabelece sincronia entre o tempo e a ação representados no livro de Staden. Cada configuração contém ocorrências justapostas, constituindo um microcosmo, só abrangível por uma cosmovisão. O olho que tudo vê certamente conhece o curso dos acontecimentos, que por essa ótica se apresentam predestinados, naturalizados.

As configurações que ilustram o texto de Staden absorvem, ademais, conteúdos da cosmologia e astronomia pagã, revestindo-o de uma visão religiosa cristã. Os poderes do Sol e da Lua, os efeitos do vento e os danos causados pela chuva são exemplos das influências do céu sobre a vida dos homens. Aparecem nos argumentos de Staden combinados com a idéia de um mundo superior, em que se misturam sinais e emanações de Deus com adivinhação pagã. A visão do universo constituída no quadro de percepção do europeu articula-se com a visão do índio americano. Perante índios que admitiam o poder do universo sobre os homens, Staden iria afirmar a existência de um Deus superior, capaz de intervir nas forças naturais com maior poder. A salvação do herói seria comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, mas não passa despercebido ao leitor que o herói opera por adivinhação, e, no centro da argumentação, a punição divina aparece como ameaça aos que comem carne humana.

No âmbito mitológico do conto ilustrado, inversões de conteúdo realizam-se pelas transformações de posição no universo, mudando-se o comando do céu e da terra. Operam-se também por transformações biológicas, nos limites da vida e da morte, razão pela qual o corpo humano, como motivo, irá mostrar-se uma unidade capaz de amplas ressonâncias. Talvez isso explique por que as imagens de canibalismo constituem o tema central da série de desenhos estudados.

Digitalizado com CamScanner



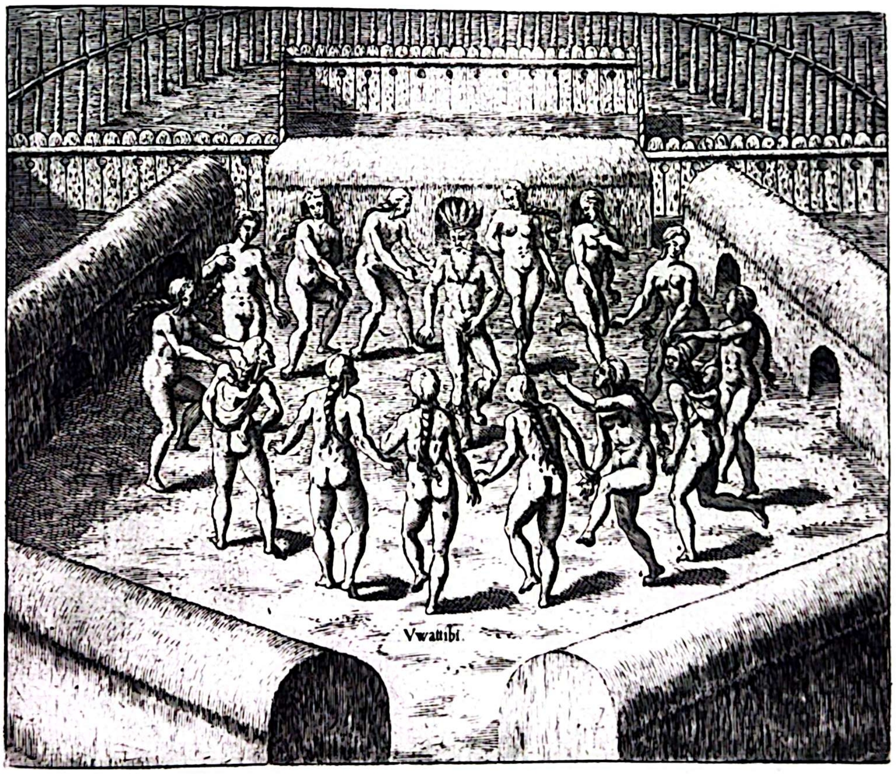

**44. Anônimo**

*Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres Indígenas, na Aldeia de Ubatuba*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG* ..., 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL




**45. Theodore De Bry**

*Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres da Aldeia de Ubatuba*

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS. MEMORABILE PROVINCIAE BRASILIAE HISTORIAM* ..., 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 43

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

*(Página seguinte)*

**46. Anônimo**

*Dois Chefes Tupinambás com os Corpos Adornados por Plumas*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG* ..., 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

# Warhafftiger kurtzer be

richt/handel vnd sitten der Tuppin In-
bas/derer gefangner ich gewesen bin/Wonen in Ame-
rica/jre landtschafft ligt in 24. gradus vff der
Seuden seit d' linien æquinoctial/jr landt stosset
an eyn reffer/Rio de Jenero genant.



**47. Anônimo**

*Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro que Será Sacrificado no Ritual Canibalista*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL, *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG* ..., 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



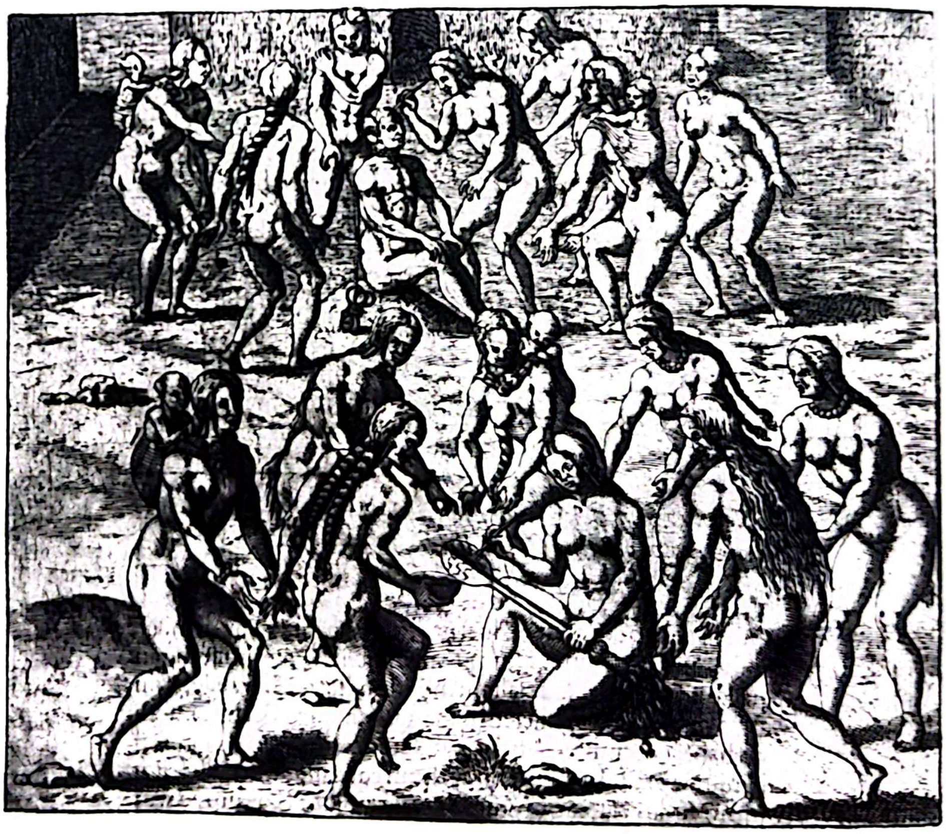
**48. Theodore De Bry**

*Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro para Execução*

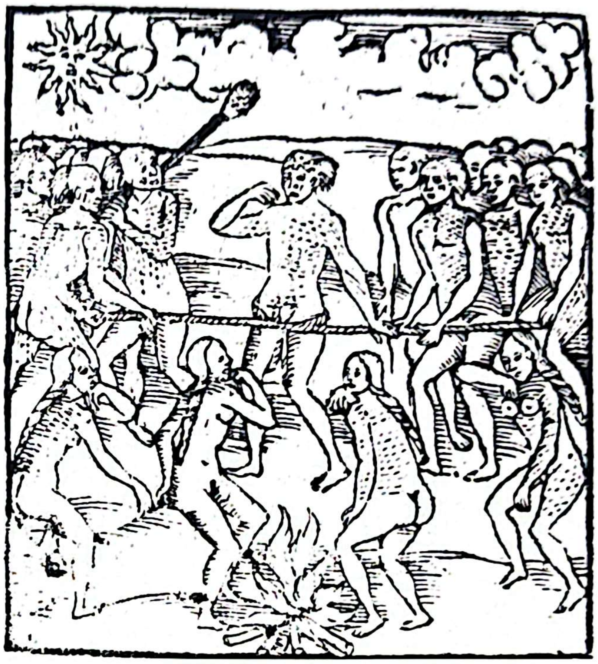
GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS*..., 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P.124

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



Digitalizado com CamScanner



**49. Anônimo**

*Execução de um Prisioneiro que Está Preso à Mussurana*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG ...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



**50. Theodore De Bry**

*Abate do Prisioneiro*

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY NO *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 125

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

**51. Anônimo**

*Mulheres e Crianças Indígenas Tomando Mingau Preparado com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado*

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG* ... 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



**52. Theodore De Bry**

*Mulheres e Crianças da Tribo Tomam o Mingau Feito com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado*

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS* ... 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 128

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



Digitalizado com CamScanner

# A Lógica das Imagens e os Habitantes do Novo Mundo

As operações que preparam a visualização de figuras indígenas, isto é, as transcrições de texto em imagem, as manipulações da imagem que recriam um repertório transformado, podem ser observadas se compararmos três relatos do século XVI. *Wahrhaftige Historia*, de Hans Staden, aparece na Alemanha, em 1557, e inscreve as observações de interesse etnográfico na narrativa popular. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*, de Jean de Léry, publicada na França, em 1578, situa exemplarmente o relato erudito do Renascimento francês, que se utiliza de modelos da Antiguidade clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Novo Mundo. É a edição gravada de *Grands Voyages*, de Thedore De Bry, um ambicioso projeto gráfico publicado em Antuérpia, em cuja terceira parte estão editadas novas versões das viagens de Staden e Léry, que marca o momento em que o argumento visual toma proeminência e conquista autonomia com relação ao texto, do qual se desgarra.

A coleção *Voyages* é dirigida inicialmente pelo gravador Theodore De Bry, a seguir por seus filhos Jean-Theodore e Jean-Israel e mais tarde por seu genro Mathieu Merian, todos editores e não viajantes. Compreende duas séries, publicadas entre 1590 e 1634. As viagens às Índias Ocidentais aparecem sob o nome de *Grands Voyages* e comportam treze partes na edição latina e catorze na alemã em que são registradas expedições à América e à Oceania. As *Petits Voyages* — em que pequeno é o formato da publicação — dizem respeito às Índias Orientais (Índia, Japão e China). Temos especial interesse no tratamento dado às viagens ao Brasil de Staden e de Léry.

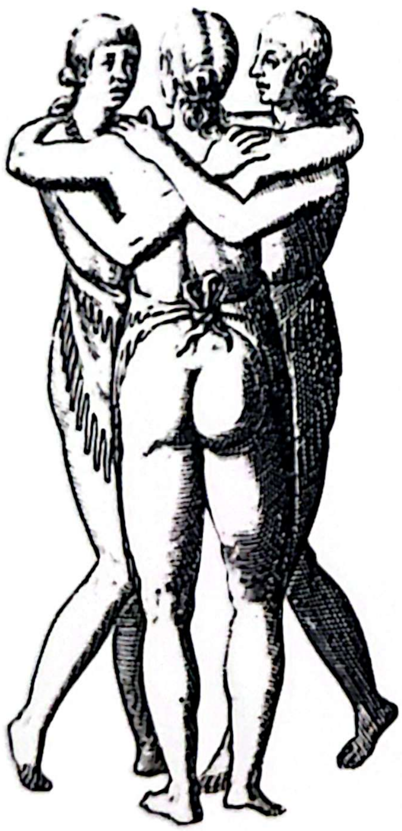
O processo de sucessivas retomadas recomenda que se estabeleça uma distinção entre as gravuras de *ilustração* — feitas a partir da transcrição do texto e imagem, como é o caso daquelas do livro de Staden — e as gravuras de *interpretação*, que tomam por base outros desenhos, manipulando-os, recriando um repertório transformado. Estas, já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale, como já apontamos, de ilustrações de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lugares da América.

É esse mesmo processo de sucessivas versões que nos autoriza a falar em *imagens* e não em *representações* do Novo Mundo. Não se pode admitir nenhum compromisso *d'après nature* nessas gravuras feitas a partir de informações de outros viajantes.

O conceito de *imagem* pode ainda ganhar uma necessária dimensão crítica, se contraposto à noção de *forma*. A forma é qualidade universal, constante e única; as imagens são inumeráveis, intercambiáveis, incorpóreas, como sugere Giulio Carlo Argan (1957, p. 26). Em oposição ao conceito de imagem, a noção de forma supõe uma estrutura e um conteúdo constante: a natureza.

Digitalizado com CamScanner

# A Ordem Combinatória de De Bry


DETALHE DA IL 57

Em *Grands Voyages*, Theodore De Bry irá interpretar as contribuições de Staden e Léry, reconfigurando por uma ótica unitária as ilustrações dos dois autores. Irá editá-las na terceira parte da coletânea, em 1592, precedidas de dois outros relatos. O primeiro, publicado em 1590, que se refere à expedição inglesa de colonização da Virginia dirigida por Grenville, em 1585, é ilustrado por De Bry (IL.53/56/57) a partir de desenhos originais de John White (IL.54/55), artista da expedição. O segundo relato, que diz respeito à expedição huguenote à Flórida, coordenada por Laudonnière, em 1565, foi publicado em 1591, com ilustrações de De Bry a partir de desenhos originais de Jacques La Moyne de Morgues. Ambas as menções são obrigatórias, pois dão conta de modelos de sintaxe visual e de observações etnográficas que iriam marcar o projeto de De Bry e incidir sobre as ilustrações da *America Tertia Pars*, que agora estudamos. E, ainda mais, na iconografia dos holandeses sobre o Brasil, como veremos adiante.

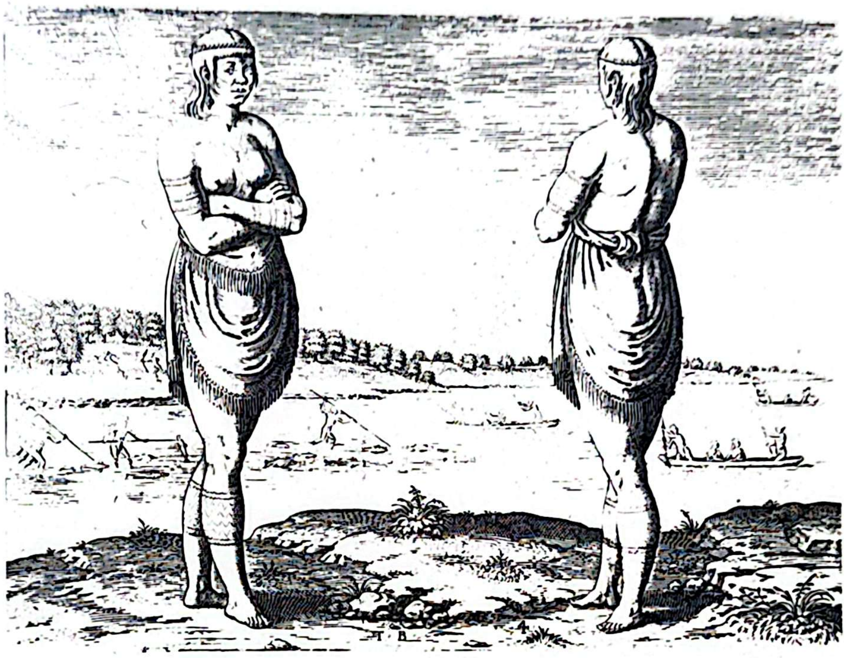
De Bry tem por matéria-prima a fantasiosa memória pós-viagem dos autores e manipula livremente as informações visuais de várias procedências. O recorte e a montagem desse material heterogêneo, no interior da obra de De Bry, virão recompô-lo de acordo com um novo padrão de visualidade. Assiste-se à passagem das imagens à forma, esta, mais coesa, instaurada pela unidade espacial.

A aparente coerência do desenho conferida pela homogeneidade espacial, que caracteriza a edição gráfica de De Bry, é a outra face da descontinuidade dos relatos que o editor combina, dos recortes heterogêneos que dispõe em mosaico. São traduções, versões, interpretações de textos e imagens que aparentemente se apresentam sob forma ordenada.

As transposições realizadas por De Bry, a partir dos registros de Staden, mostram primeiramente o abandono da linearidade esquemática do desenho gravado em madeira e da orientação posicional das figuras humanas em movimento. Não só a xilogravura é substituída pelas possibilidades do talho doce, da gravura em metal. A nova concepção espacial de De Bry tece a geometria que inter-relaciona os corpos desenhados agora em traçado ordenado e regular. A gravura em cobre dá oportunidade ao valor claro-escuro, propicia valores tonais intermediários e subordina o desenho à unidade luminosa. Por meio dos volumes modelados, os corpos tornam-se coisas tangíveis, certas zonas de penumbra são projetadas em espaço vazio, desdobrando, como eco, a presença dos corpos no espaço.

Pode-se comparar as duas versões da cena no interior da aldeia em Ubatuba: Staden é conduzido pelas mulheres ao *poracé* (dança e divertimento), arrastado por uma corda, quando elas desejam tirar-lhe a barba e as sobrancelhas. A dança e a transformação do prisioneiro reforçam a hipótese da existência de canibalismo ritual entre os tupinambás, afastando toda suposição de antropofagia alimentar. Aliás, no livro de Staden, todas as cenas de canibalismo são precedidas de rituais, brincadeiras, bebedeiras e festas. Jamais, o prisioneiro abatido é sumariamente devorado. Tanto em Staden como em De Bry aparecem relações matemáticas, expressas pela divisão do todo ou pela multiplicação das partes, como veremos. Na visão mais detalhada de De Bry, a aldeia de cinco cabanas define um pentágono, no qual se inscreve um círculo de mulheres em dança. No centro da roda está Staden. A regularidade da disposição das catorze mulheres não deixará dúvidas quanto aos preceitos adotados para a organização do conjunto. A versão gravada no livro de Staden não carece totalmente de componentes clássicos e é dotado de certa métrica aritmética.

Digitalizado com CamScanner



**53. Theodore De Bry** (a partir de aquarela de John White)
*Ein Edel Weiss auss Secota*
GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR *AMERICA PARS I*, 1º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1590 (EDIÇÃO FAC-SIMILAR DE 1970)
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO PAULO, BRASIL







*(À esquerda)*
**54. John White**
*Indian Woman of Secoton ( Mulher Indigena de Secoton)*
AQUARELA
THE BRITISH MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

*(À direita)*
**55. John White**
*Indian Elder or Chief (Velho ou Chefe Indigena)*
AQUARELA
THE BRITISH MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

Digitalizado com CamScanner

**56. Theodore De Bry**

*Der Fürsten und Bernn in Virginia Ubcontrafentung*

GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR *AMERICA PARS I*, 1º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1590, EDIÇÃO FAC-SIMILAR DE 1970

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO PAULO, BRASIL

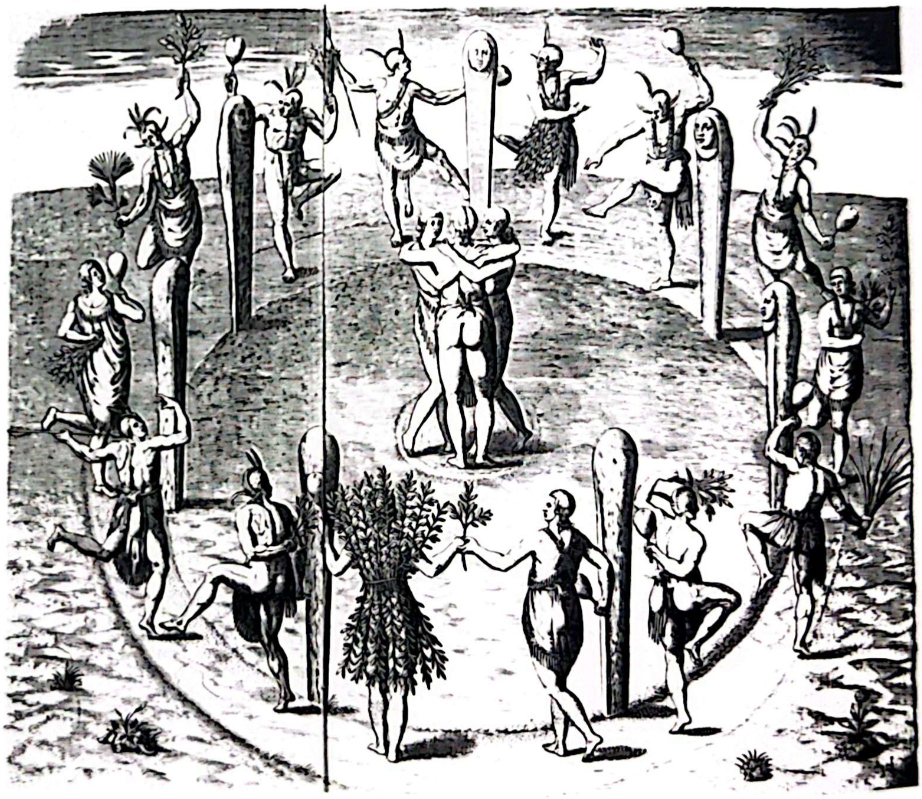



**57. Theodore De Bry**

*Wie die in Virginia Auff Ihren Hohen Festen zu Tanken Pflegen*

GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR *AMERICA PARS I*, PRIMEIRO VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1590, EDIÇÃO FAC-SIMILAR DE 1970

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO PAULO, BRASIL



Digitalizado com CamScanner

Há, entretanto, grande diferença no tratamento dado à nudez em cada caso. Embora o texto de Staden denote que ele se foi acostumando à nudez e não faça referência moral ao fato, as gravuras feitas posteriormente para ilustrar seu livro apresentam o prisioneiro e algumas figuras cobertos, num gesto de pudor. Tudo indica a condenação do estado natural. O nu é censurado conforme a teologia moral. O código de expressão das figuras também sugere diferenciações: as figuras indígenas animadas pelo movimento e a postura do prisioneiro europeu recatado em repouso.

As interpretações do nu por Theodore De Bry apresentam algumas semelhanças com as ilustrações propostas por Jean de Léry, para quem o estado natural é tido como verdade essencial, em oposição ao artificialismo da sociedade européia. Parecem ter apreço pela simplicidade do nu, pelo nu como virtude. Nos dois autores, o corpo atlético, heróico, guerreiro é construído por meio de traços anatômicos. O corpo orgânico em movimento define-se em sua estrutura interna. A proporcionalidade entre as partes do corpo e a postura pelas quais as figuras se expressam permitem associá-las aos motivos artísticos antigos. Predomina a figura humana em movimento, que expressa a vontade e a emoção, em outras palavras, a figuração de sentimentos universais através da representação humana.

Longe de responder às demandas anacrônicas da antropologia física, que irá posteriormente reclamar a representação de traços indígenas, o justo entendimento das representações exige melhor compreensão da tipificação clássica para a mentalidade do século XVI e XVII. De acordo com os códigos estéticos da época, as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e raciais, mas pelos atributos, pela ornamentação e pelas práticas. É também imperativa a noção de beleza, que se deseja nas proporções harmoniosas entre as partes do corpo e na relação proporcional de todas as partes entre si.
A movimentação dos índios, ainda de acordo com tal mentalidade, poderia ser manifestação de subjetividade, apresentada pela expressão do corpo e não da face, pela postura e pelo movimento.

Nas cenas do interior da aldeia de Ubatuba (IL.45), espacializadas por De Bry, as figuras femininas em roda estabelecem entre si relações proporcionais simétricas. O aspecto visível de uma figura completa outra figura feminina vista em posição espacial invertida, em favor de uma visão do todo ou de uma integração das partes do conjunto. O princípio da divisão do todo ou da multiplicação das partes é constante. A visão de um objeto sob diferentes ângulos leva à compreensão de sua totalidade. As quatro ou cinco cabanas ordenadas em correspondência, ao se espelhar, refletem o todo e configuram a aldeia.

De Bry não descuida da proporcionalidade e da posição das figuras, que se mostram estudadas a partir de cânones e motivos clássicos e estão dominadas pelo movimento de expressão, que se articula também pela medida e pela postura. Nota-se, entretanto, que é o nexo do conjunto que comanda a posição de cada uma das figuras. São colocadas em relação de correspondência no conjunto geométrico e estão subordinadas a um eixo de rotação, definidas como partes do todo. Se a tipificação das índias tupinambás pode equipará-las às deidades gregas e aproximá-las da figura de Vênus, também as apresenta nas feições inseparáveis da configuração global da tribo.

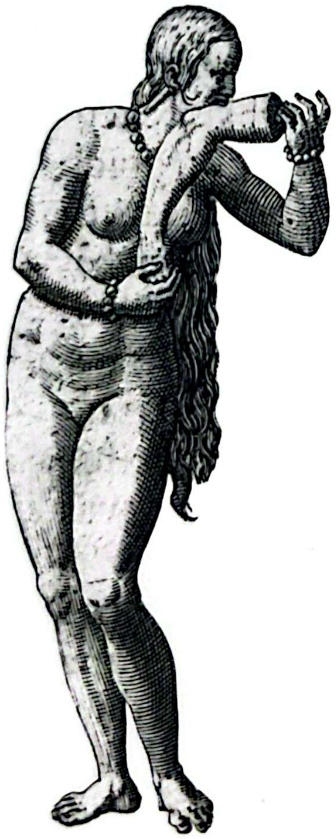
É preciso ainda considerar o talento com que De Bry submete a representação a um ajuste ótico, vindo por esse recurso definir a posição do observador. Ele se vale de correções espaciais no cenário, no caso a aldeia, mas busca também aplicar a perspectiva diretamente à figura humana.

De acordo com as reflexões de Panofsky em *A História da Teoria das Proporções Humanas Como Reflexo da História dos Estilos* — estudo no qual baseamos nossas considerações —, os valores elaborados por meio da arte do século XVI seriam concernentes à vitória do princípio subjetivo, resumindo-se na *expressão* das figuras representadas; na visão subjetiva do artista, que se manifesta nos aspectos da figura; na visão do espectador, que se expressa em *aspectos* propriamente próprios da perspectiva.
É bem provável que Albrecht Dürer tenha sido o inventor do modelo disponível na época para tentar solucionar ao mesmo tempo a postura e o movimento, o contorno e a proporção.

Diante da evidência de um princípio de unidade ideal das partes e do todo e diante do sistema de correspondências, que permite ao corpo coletivo assimilar o corpo individual, é oportuno lembrar que, tanto nos relatos de Léry quanto nas ilustrações e nos relatos de Staden, vêm descritas relações entre partes do corpo e segmentos da sociedade tupinambá.

Digitalizado com CamScanner

# Imagens dos Canibais



DETALHE DA IL.60

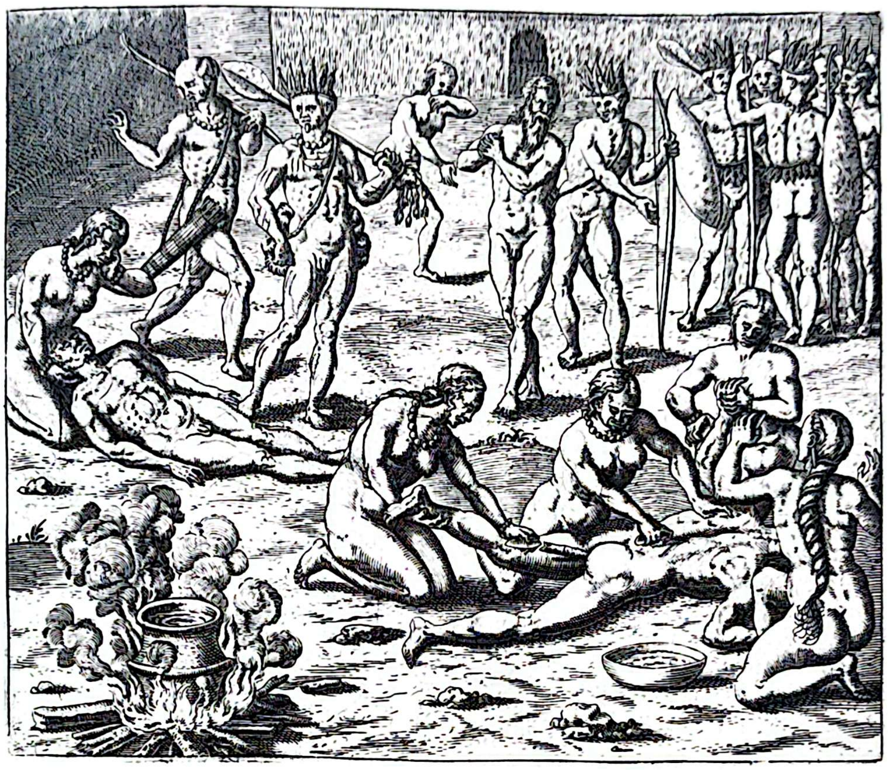
Pela mesma perspectiva em que investigamos as imagens sobre os índios, elaboradas através de cânones harmônicos, cabe perguntar sobre a construção das imagens de canibalismo, que ocupam papel central nas referidas narrativas de viagem e no imaginário europeu dos séculos XVI e XVII. Aqui também se encontram possíveis correspondências entre as práticas sociais, pelas quais se efetiva o canibalismo, e o próprio corpo canibalizado que podem revelar significados construídos no interior da imagem relativos à vida coletiva e às estruturas sociais dos índios brasileiros.

Os textos mencionam e as ilustrações demonstram que o abate do prisioneiro (IL.49/50), de um só golpe, na cabeça, era feito por um bravo guerreiro. Descrevem a maneira de dividir o corpo em partes, que era realizada pelos homens responsáveis por cortá-lo, assim como cabia às mulheres cozê-las ou assá-las e distribuí-las (IL.60). A destinação de cada parte do corpo-alimento e sua ingestão em diferentes estados (cru, assado e cozido) sugerem ainda outra teia de correspondências, como indica Bernadette Boucher em seu livro *La Sauvage au Seins Pendants* (1977, p. 70-72). No relato de Staden, após o esquartejamento do corpo, as mulheres apanhavam os membros e corriam em grande alarido. Contam vários autores viajantes que aos homens correspondiam as pernas e os braços, que eram assados. O interior do corpo era destinado às mulheres e crianças, que se alimentavam de um mingau de tripas (IL.51). As mãos e a cabeça podiam também ser manipuladas pelas crianças. O sistema de correspondências fornece, sem dúvida, um dos nexos de sentido que podem iluminar a imagem.

Há, por outro lado, grande interesse em identificar possíveis significados que, durante o século XVI, podiam aderir ao sacrifício do corpo, ao desmembramento e parcelamento do corpo, a sua ingestão e digestão. O forte impacto das imagens de canibalismo no inconsciente europeu e mesmo na nossa contemporaneidade deriva não somente do teor agressivo, mas em grande medida da transgressão do tabu de não comer carne humana. A imagem de canibalismo é sobretudo perturbadora. Os livros dos viajantes parecem também dar lugar à imaginação religiosa, e as imagens de sacrifício estão contaminadas por sugestões do martírio e da via-crúcis de Cristo. No âmbito do imaginário religioso, o sofrimento do corpo seria associado ao pecado, como já mencionamos, não só à ação demoníaca, como também à visão do purgatório. A prática simbólica de ingerir o corpo de Cristo para adquirir poderes permite que se estabeleça um paralelo entre o canibalismo e a comunhão pela Eucaristia, momento de renovação no cerimonial católico. Não se deve, portanto, excluir a metáfora, que tem origem no imaginário religioso da época, nas interpretações e nos modos como essas imagens eram vivenciadas.

Canibalismo ritual ou cultura alimentar? Staden e Léry enfatizam a versão do canibalismo ritual, apontando a bravura da prática guerreira dos índios tupinambás. Estão de acordo em termos gerais, o que possibilita a De Bry a combinação de suas ilustrações. No *Relatório Verídico*, de Staden, estão os desenhos arranjados em unidades de ação (unidades de espaço e tempo), apresentados de forma seqüencial, que irão marcar a maior parte das ilustrações feitas posteriormente sobre o tema canibal, inclusive por Léry e De Bry. Já em Thevet e Léry, as imagens sobre canibalismo são dotadas de mais movimento, aparecendo em maior desordem. Também De Bry revela o teor dramático da narrativa visual sobre o canibalismo, em oposição à forma racionalmente controlada. De Bry acentua o caráter demoníaco da mutilação, carrega o tema de aspectos aterrorizantes. Pode-

Digitalizado com CamScanner



**58. Theodore De Bry**
*Hans Staden Assiste à Preparação do Corpo para a Devoração Canibal*
GRAVURA EM COBRE
ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE STADEN AO BRASIL. TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS* , 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 126
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

se notar, no desenrolar da seqüência de imagens sobre as práticas canibais, que as figuras ideais dos índios tupinambás sofrem transformações biológicas, registradas na degeneração de seus corpos à medida que comem carne humana. É a vitória do *feio* sobre o *belo*, introduzidos na imagem como princípios de valorização. O surgimento de uma velha índia de seios caídos, no lugar do nu proporcionado, foi apontado por Bernadette Boucher, no estudo já citado, em que toma por base o instrumental da antropologia estrutural, forjada por Lévi-Strauss para a análise do mito. A considerar essa hipótese, De Bry também teria tirado proveito da *expressão* dos corpos representados, para apresentar a sua condenação e o desejo de punição dos índios brasileiros por suas práticas canibalistas.

A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados. Essa imagem também operava uma inversão do significado com que era recebida, ou seja, os corpos atléticos e saudáveis dos selvagens e os corpos dilacerados dos europeus. Nessa metáfora, acontecimentos históricos da conquista mesclavam-se à visão fantasiosa.

A imagem dos canibais marcou profundamente a visão do americano e a do Brasil na consciência e no inconsciente europeu. A palavra canibal parece ter surgido com a primeira carta de Colombo, em que ele faz referência aos caribais (caribas eram os indígenas das Antilhas), alterando a grafia da palavra, introduzindo o termo que seria depois utilizado pelos etnólogos.

Como parte das reflexões sobre o alcance das descobertas, Montaigne — autor do ensaio *Canibais* — foi responsável pela formulação de

Digitalizado com CamScanner

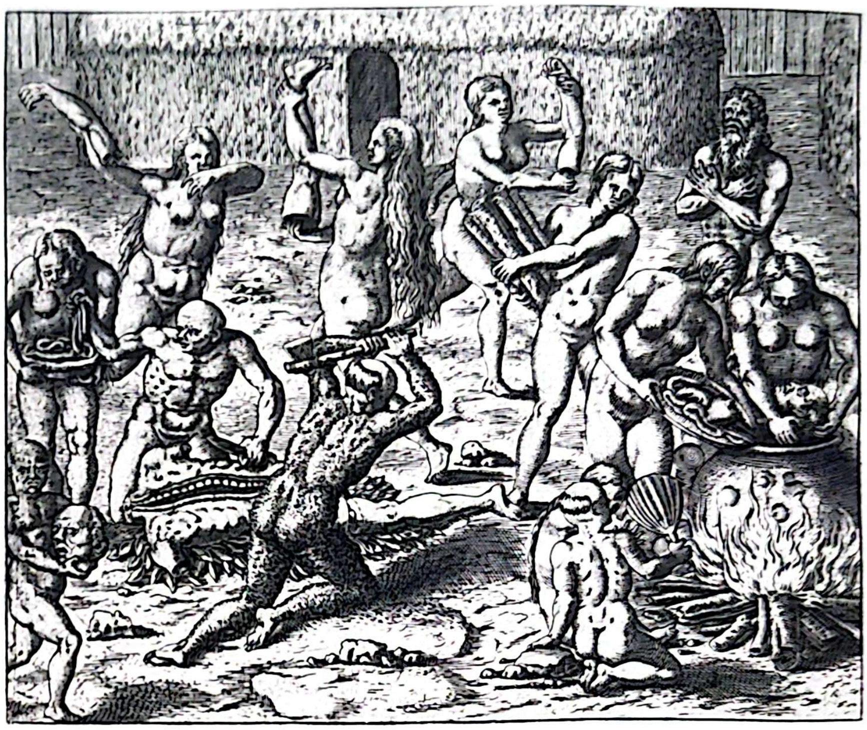
**59. Theodore De Bry**

*A Divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado e o Preparo do Alimento*

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL. TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 127

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



**60. Theodore De Bry**

*Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal*

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL. TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 179

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



Digitalizado com CamScanner

uma nova apreciação dos selvagens. O pensador humanista coloca o homem (e não o mundo) no centro de suas indagações. Realiza a "defesa do natural", imbuído dos mesmos valores utópicos que marcaram a imaginação poética da nascente literatura francesa, que, insatisfeita com o ambiente do país, teria sido tocada pelas evidências do Novo Mundo. Referimo-nos às idéias dos poetas da *Plêiade*, de Ronsard e de La Boëtie, que consideravam a França inabitável (Arciniegas, 1973). Montaigne não vê nada de bárbaro ou selvagem no que é contado a propósito dos povos da França Antártica, conhecendo depoimentos de um egresso dessa experiência francesa na *terra dos brasis,* que se achava a seu serviço. Não encontra razão e não concorda que a "arte sobrepuje a natureza", considerando que a sociedade pode sobreviver com poucos artifícios. Adverte para a cegueira dos que julgam bárbaros os costumes dos habitantes do Novo Mundo, sem atentar para suas próprias práticas. Conta que os canibais não comiam os inimigos para se alimentar, mas por vingança. Diz também que entre eles não havia ricos e pobres, pois viviam sem partilha de bens. Aprecia a afeição que dedicam às suas mulheres e a valentia com que enfrentam a guerra. O que demonstram com desafio cantado em ocasião de abate de um prisioneiro:

"(...) que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós, que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu, estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhe que são vossas, pobres loucos. Não reconheceis as substâncias dos membros de vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto da vossa própria carne." (Montaigne, 1980).

A imagem, enquanto representação mental, fugidia, sempre corre o risco de se desligar do âmbito em que é contada e passar a gravitar livremente, podendo em algum momento vir a se cristalizar sob forma de evidência sensível.
A imagem da destruição do corpo por outro homem era percebida como ameaça pelo europeu, e a carne humana cozida sobre o moquém poderia dar impressão de uma simples cultura culinária americana, sendo omitido o sentido ritual da ingestão de carne do inimigo para estimular a bravura guerreira necessária à tribo e à aquisição dos poderes do inimigo.

Essas imagens, capazes de provocar perplexidade e emoção, eram sobretudo inatingíveis. Provocam pulsão, mas não se esclarecem. A concepção dramática das imagens de canibalismo assim como a percepção emotiva das cenas canibais oferecem ao homem civilizado uma experiência muito próxima da forma simbólica do mito.

Não surpreende que a imagem do canibalismo haveria de se tornar, no século XX, uma bandeira dos movimentos de renovação artística, que pregavam o *pensamento selvagem* como estratégia de demolição do discurso gasto e hipócrita e como técnica de criação. O nome *Cannibale* seria dado à revista dadaísta de Picabia, que preconiza o grande trabalho de destruição, em 1920.
A expressão "pensamento selvagem" aparece no discurso de André Breton, na mesma acepção em que a utilizará Lévi-Strauss. Adverte este autor que a expressão, que dá título ao seu importante livro, não diz respeito ao pensamento dos selvagens, nem de uma humanidade primitiva ou arcaica, mas ao pensamento em estado selvagem, distinto do pensamento cultivado ou domesticado em vista de obter uma vantagem (Lévi-Strauss, 1962, p. 289).

Inúmeras sugestões formuladas em textos mais recentes poderiam vir de encontro às nossas indagações. Quanto às estruturas inconscientes nas quais poderiam repousar as imagens de canibalismo, cabe lembrar que Lacan encontra na fantasia infantil do corpo desmembrado, da fase

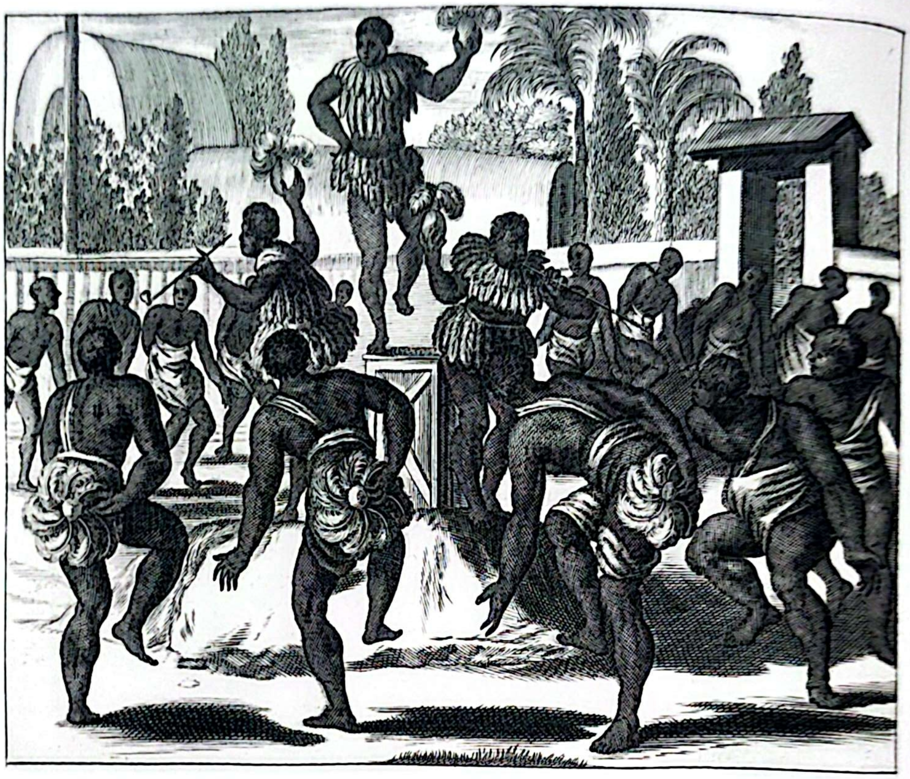
**61. Anônimo**

*Geweer der Brasilianen*

GRAVURA, 31 X 19,8 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE ARNOLD MONTANUS, NIEUWE EN ONBEKENDE WEERELD..., AMSTERDAM, JACOB MEURS, 1671

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



que antecede a *imagem do espelho,* uma imagem de "dispersão pânica". Faz referência "à função do espelho, na fase em que integra a sua imagem corporal e se integra na dialética em que se constitui como sujeito". Remete à "experiência da identificação e a conquista da imagem do corpo e da estrutura do eu, antes que o sujeito se comprometa com a dialética de identificação com o próximo por meio da linguagem, integridade ao corpo". Lacan pede que consideremos todas as imagens de castração, esquartejamento ou destripamento — que figuram entre as *imagos arcaicas* — como pertencentes à mesma estrutura: a da fantasia do corpo fragmentado (Palmier, 1971, p. 19, 20, 22 e 26).

A sobrevivência da imagem antropofágica no interior da cultura elaborada no Brasil é acontecimento da maior relevância. À imagem antropofágica aderem novos significados emergentes no ânimo da cultura local, no bojo do movimento de renovação artística da segunda década do século. No mesmo ano de 1928, em que Alfred Métraux reúne em seu livro sobre a religião dos tupinambás, *L'Anthropophagie Rituelle des Tupinambas,* abundante material a respeito da antropofagia ritual por eles praticada, Oswald de Andrade lança o *Manifesto Antropofágico,* carro-chefe do que se intitulou Movimento Antropofágico. O escritor brasileiro reinventa e manipula o "inconsciente nacional", a partir da combinatória de fragmentos de textos de viagem, cortados e colados. A grande motivação seria encontrada na *Warhftige Historia,* de Hans Staden, publicada pela primeira vez em português na *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,* em 1892, seguida de sucessivas reedições. Nos textos da *Revista de Antropofagia* não faltam também evidências de leituras de Thevet, Léry, Abbeville, Evreux, Saint-Hilaire, Koster, Martius, Taunay, entre outros viajantes.



Na prática literária, Oswald alimenta-se da literatura de viagem, que fornece a matéria-prima culinária. Uma espécie de ritual cultural de devoração espiritual do outro para conquistar os poderes dos antepassados. Tudo como mandava o canibalismo, que Oswald chamava de antropofagia e cultura culinária, por espírito de troça. A devoração do discurso estrangeiro podia revelar nosso íntimo. A vingança do nativo contra o colonizador instaurava-se a partir do ponto de vista do caraíba, que conta o encontro com os cristãos, que lhe parecem seres estranhíssimos. A literatura de Oswald assim como a pintura da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, que colabora com desenhos na revista citada, promovem o ritual de fundação de uma "nova" cultura nacional (Boaventura, 1985; Belluzzo, 1992).

**62. Anônimo**

*Merkwaerdige Togt van Dartien Portugesen*

GRAVURA, 31 X 19,8 CM.

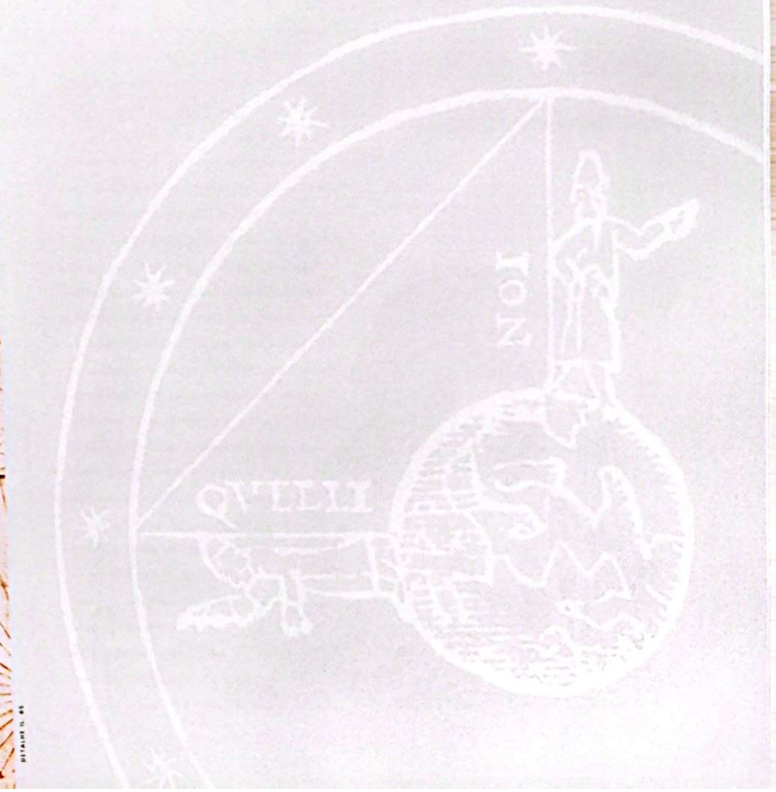
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE ARNOLD MONTANUS, *NIEUWE EN ONBEKENDE WEERELD* ..., AMSTERDAM, JACOB MEURS, 1671

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL






# A Representação do Universo



Digitalizado com CamScanner

A vasta literatura de viagem que surge a partir do encontro entre a Europa e o novo continente americano é responsável pela divulgação de representações de um outro mundo, versado em imagens literárias e imagens visuais, sucessivamente traduzidas e interpretadas. Texto e visualidade flutuam, desdobram-se com parâmetros no ideário europeu, brotam do desejo de expressão de um alter ego. Os mares e as terras recém-conhecidos só ganham contornos mais precisos através da cartografia, que, como desenho instrumental, pretende orientar a prática dos navegadores. Infelizmente, perderam-se as cartas portuguesas que permitiriam acompanhar o grande empreendimento pelo qual as terras da África e da América vão sendo delimitadas em riscos confiáveis. Poucos exemplares dessa cartografia foram preservados, em sua maioria por outros países. Nem por isso, porém, deixa de ser reconhecida a superioridade da ciência náutica portuguesa, a reputação da cartografia e o realismo do traçado com o qual fixou o desenho da costa do continente sul-americano.

A *Carta del Cantino* (IL.64), guardada na Biblioteca Estense e Universitaria, em Modena, é tida pelo historiador português Armando Cortezão como o primeiro mapa-múndi que apresenta os contornos da costa brasileira. O manuscrito iluminado, que traz o território assinalado pela presença de pássaros vermelhos semelhantes às araras, é datado de 1502, pouco após a descoberta oficial da Terra de Santa Cruz, por Cabral, quando cartas náuticas eram segredos de Estado, subtraídos por meio de cópias piratas. Tem-se notícia de que Alberto Cantino teria sido um agente secreto italiano, que, em 1502, levou os segredos da cartografia portuguesa para a Itália.



A grande obra do império marítimo português foi reunida no *Atlas Miller* e compreende mapas feitos entre 1515 e 1519. A *Terra Brasilis* (IL.65), atribuída a Lopo Homem, Pedro e Jorge Reinel, é uma das pranchas desse atlas. Nela, é realizada uma minuciosa descrição da costa do país, povoado por índios que colhem e embarcam a madeira pau-brasil.

Outro exemplo preservado é a *Quarta Orbis Pars* (IL.66). *Mundus Novus*, prancha do atlas de Diogo Homem produzido em 1558, na qual figuram os índios guerreiros e a inscrição "canibalis brasilis". O mapa teria sido feito para a rainha da Inglaterra, com o intuito de estabelecer a divisão das possessões espanholas e portuguesas fixadas pelo Tratado de Tordesilhas.

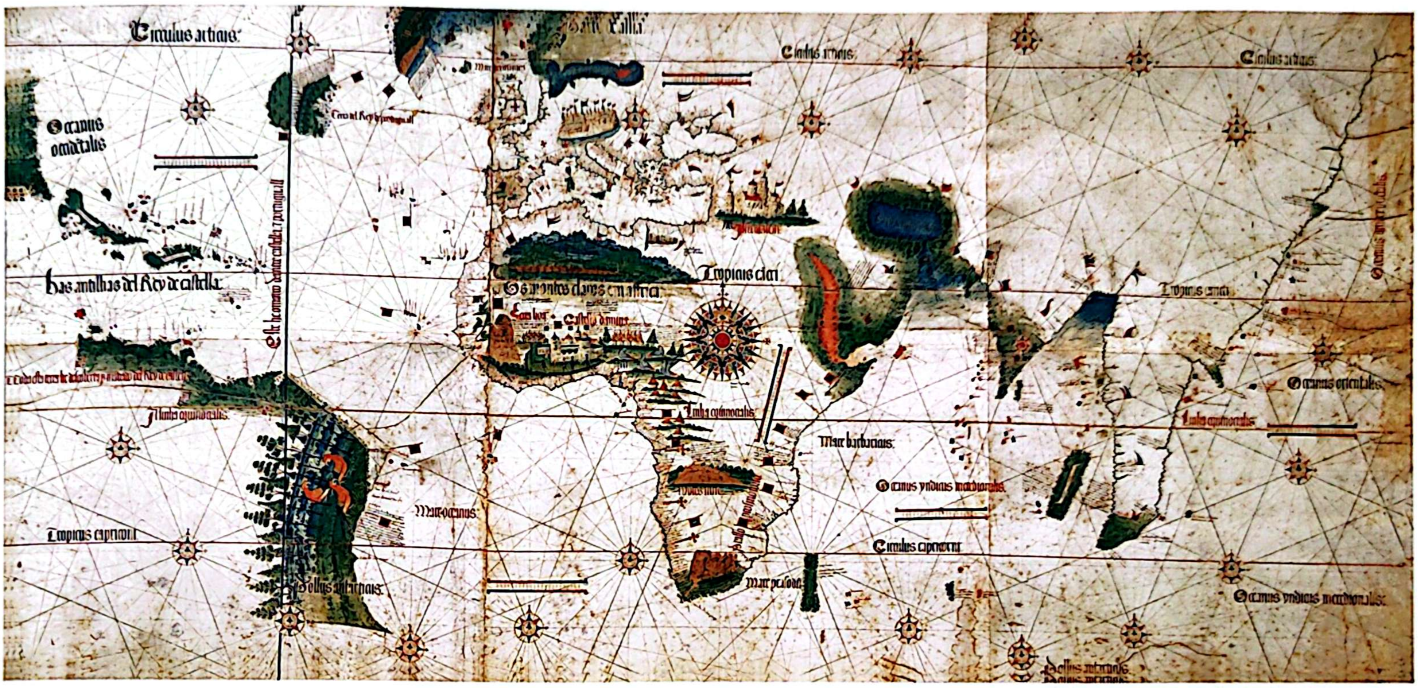
Não se pode esquecer que as terras descobertas por Colombo eram tomadas por asiáticas por esse navegador. Mireille Pastoureau, em seu *Voies Océanes*, menciona "acrobacias intelectuais pelas quais Colombo se esforça por fazer coincidir a topografia das Antilhas com a descrição que Marco Polo fez da China e do Japão". E relembra que por muito tempo as terras manterão o nome de Índias Ocidentais e seus habitantes, o nome de índios, devido ao equívoco de Colombo (Pastoureau, 1992, p. 47). Entretanto, a exploração da costa da América do Sul, para a procura de uma passagem para as Índias, teria oferecido a Vespucci as evidências de que seriam terras de um novo continente. Quem compreende estar diante de um mundo novo é, portanto, o cosmógrafo genovês, em sua terceira viagem, realizada a mando da coroa portuguesa.

Por outro lado, o conhecimento da imagem do mundo é revolucionado pela redescoberta, no

*(Detalhe à esquerda)*

**63. Martin Waldseemüller**
*Mappamundi: Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Ilustrationes*, Saint-Dié, 1507 *(detalhe)*
XILOGRAVURA
COLEÇÃO CONDE FRANZ VON WALDBURG, WOLFEGG, ALEMANHA

Digitalizado com CamScanner



Renascimento, de uma obra antiga: a *Geografia* grega de Ptolomeu, já conhecida dos árabes e só recuperada pelo Ocidente no século XV. A contribuição de Cláudio Ptolomeu reside na concepção da forma esférica da terra e no caráter projetivo do espaço fixado na superfície bidimensional, questão que vem ao encontro das novas concepções espaciais renascentistas, ainda que não se tenha provado nenhuma relação entre as proposições de Ptolomeu e a perspectiva emergente. As linhas que contornavam os territórios, sendo mais grosseiras do que aquelas que estavam aptos a produzir os cartógrafos da época, haveriam de demandar reedições, com os traçados corrigidos. E a *Geografia* de Ptolomeu conheceu novas edições.

O *Mappamundi* (IL.67) feito por Martin Waldseemüller, em 1507, segue a cosmografia universal de tradição ptolomaica, nele aparecendo impresso pela primeira vez o nome *América* sobre o continente sul-americano, em homenagem a Amerigo Vespucci, que figura no alto, ao lado de Cláudio Ptolomeu.

Na nova edição da *Geografia* de Ptolomeu por Waldseemüller, surgida depois, em 1513, em Estrasburgo, uma prancha é dedicada às novas terras. Nela o nome *América* já não aparece mais, pois o autor evita assim sobrepor a menção ao genovês à iniciativa de Colombo. Mas a prática se encarregaria de tornar esse o nome do continente.

Da cartografia francesa do século XVI, dois exemplares significativos para o Brasil foram deixados pela tradição normanda de desenhistas navegadores. As cartas desenhadas em Dieppe por Jacques de Vau de Claye (IL.69/70) prestam-se ao projeto de reconquista da França Antártica. A pequena colônia francesa estabelecida pela expedição chefiada por Nicolas Durand de Villegagnon e abrigada no Forte Coligny já havia sido abandonada aos portugueses, em 1560, e as cartas de Dieppe dizem respeito a uma nova

**64. Anônimo**
*Carta del Cantino*, 1502
MANUSCRITO ILUMINADO SOBRE PERGAMINHO, 105 X 220 CM
BIBLIOTECA ESTENSE E UNIVERSITARIA, MODENA, ITÁLIA

*Apesar de autoria ignorada, este mapa-múndi ficou conhecido como* Carta del Cantino, *por ter sido, provavelmente, reproduzido por cartógrafo português a mando de Alberto Cantino, agente secreto italiano*

Digitalizado com CamScanner

tentativa de estabelecimento dos franceses no Brasil, em 1581.

O *Planisfério* (IL.71) de Pierre Descelliers, datado de 1550, exemplifica outra tradição cartográfica adotada pelos franceses do século XVI, em que reaparece a decoração artística, ausente dos mapas que seguiam a tradição ptolomaica. Trata-se de um exemplar em que predomina a intenção decorativa, pertinente aos mapas encomendados pela nobreza.

O teor iconográfico preponderante faz supor uma cartografia destinada à *exposição*, ou seja, não caracterizada pela índole secreta das informações e que não se destina exclusivamente aos fins da *navegação*. O mapa pintado para o rei da França, possivelmente por encomenda de nobres governantes, mostra-se profusamente ilustrado, com riqueza de imagens dos povos, da fauna, da flora e outros detalhes distribuídos sobre o território de cada um dos dois hemisférios.

São duas as orientações espaciais, assinaladas nas figuras com base voltada para o norte ou nas figuras com base voltada para o sul, de forma a possibilitar a apreciação do mapa sobre uma mesa, visto a partir de cada um dos lados opostos. Os mapas, nos quais domina a *imaginária*, serão explorados também nos séculos XVII e XVIII, vindo a adquirir novas feições pelos recursos da figuração e sendo publicados em grande número na refinada técnica da gravura em cobre de flamengos e holandeses.

A cartografia portuguesa marcada durante os séculos XVI e XVII pela excelência do traçado realista conhecerá também os efeitos da irradiação de tradições de Flandres. A perda do rigor dos contornos e a introdução da imagem da América sentada sobre um tatu podem ser observadas na *Carta do Atlântico* (IL.72) de José da Costa Miranda, de 1681.




**65. Lopo Homem (com Pedro e Jorge Reinel)**
*Terra Brasilis*, mapa do *Atlas Miller*, 1515-1519
MANUSCRITO ILUMINADO SOBRE PERGAMINHO, 41,5 X 59 CM.
DÉPARTEMENT DE CARTES ET PLANS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE,
PARIS, FRANÇA

Digitalizado com CamScanner




**66. Diogo Homem**

*Quarta Orbis Pars. Mundus Novus*, 1558

GUACHE E FOLHA DE OURO SOBRE PERGAMINHO. 56,6 X 80 CM

THE BRITISH LIBRARY. LONDRES. INGLATERRA

Digitalizado com CamScanner

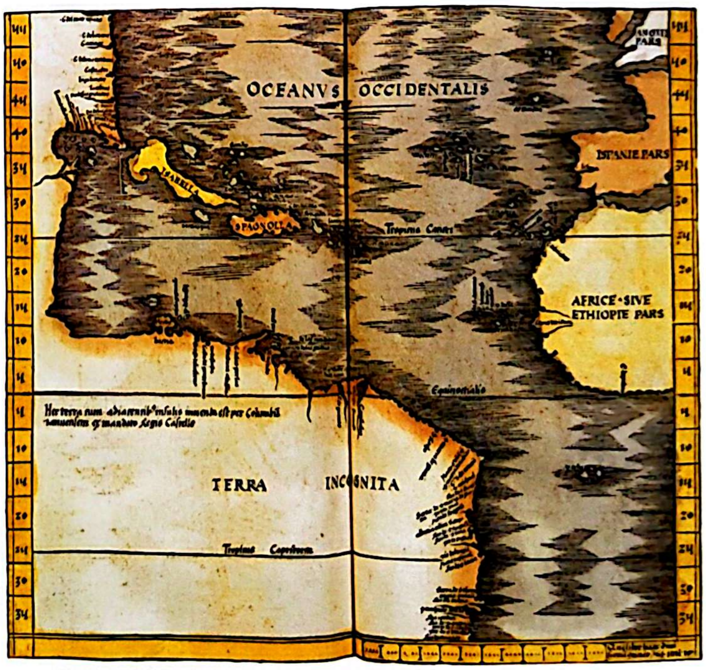



**67. Martin Waldseemüller**

*Mappamundi: Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Ilustrationes,* Saint-Dié, 1507

GRAVURA, 228,5 X 125,5 CM (FAC-SÍMILE)
DÉPARTEMENT DES CARTES ET PLANS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS, FRANÇA
GE. CC. 1574, PL.4

*Nesta carta, o novo continente vem intitulado América pela primeira vez, em referência ao feito de Vespucci*




**68. Martin Waldseemüller**

*Tabula Terre Nove*

XILOGRAVURA AQUARELADA, 43,5 X 60,5 CM.
MAPA CONSTANTE DA REEDIÇÃO DA *GEOGRAFIA* DE PTOLOMEU POR WALDSEEMÜLLER, ESTRASBURGO, 1513
DÉPARTEMENT DE CARTES E PLANS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, PARIS, FRANÇA
C. PL. RÉS. GE. DD. 1009, 2ª CARTA DO SUPLEMENTO

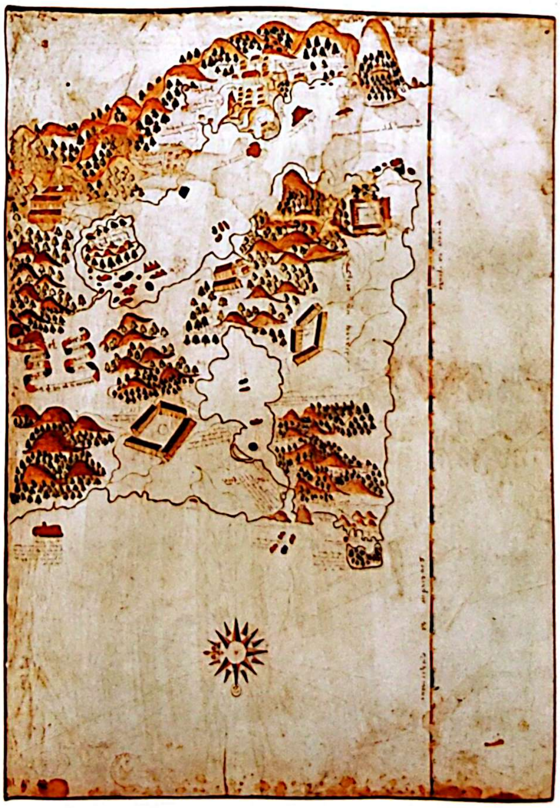
*Após as repercussões causadas pelo fato de ter atribuído o nome América ao novo continente, em 1507, Waldseemüller o intitula Columba/Terra Incognita, fazendo menção ao conquistador espanhol. Mas o nome América seria consagrado pelo uso*

Digitalizado com CamScanner

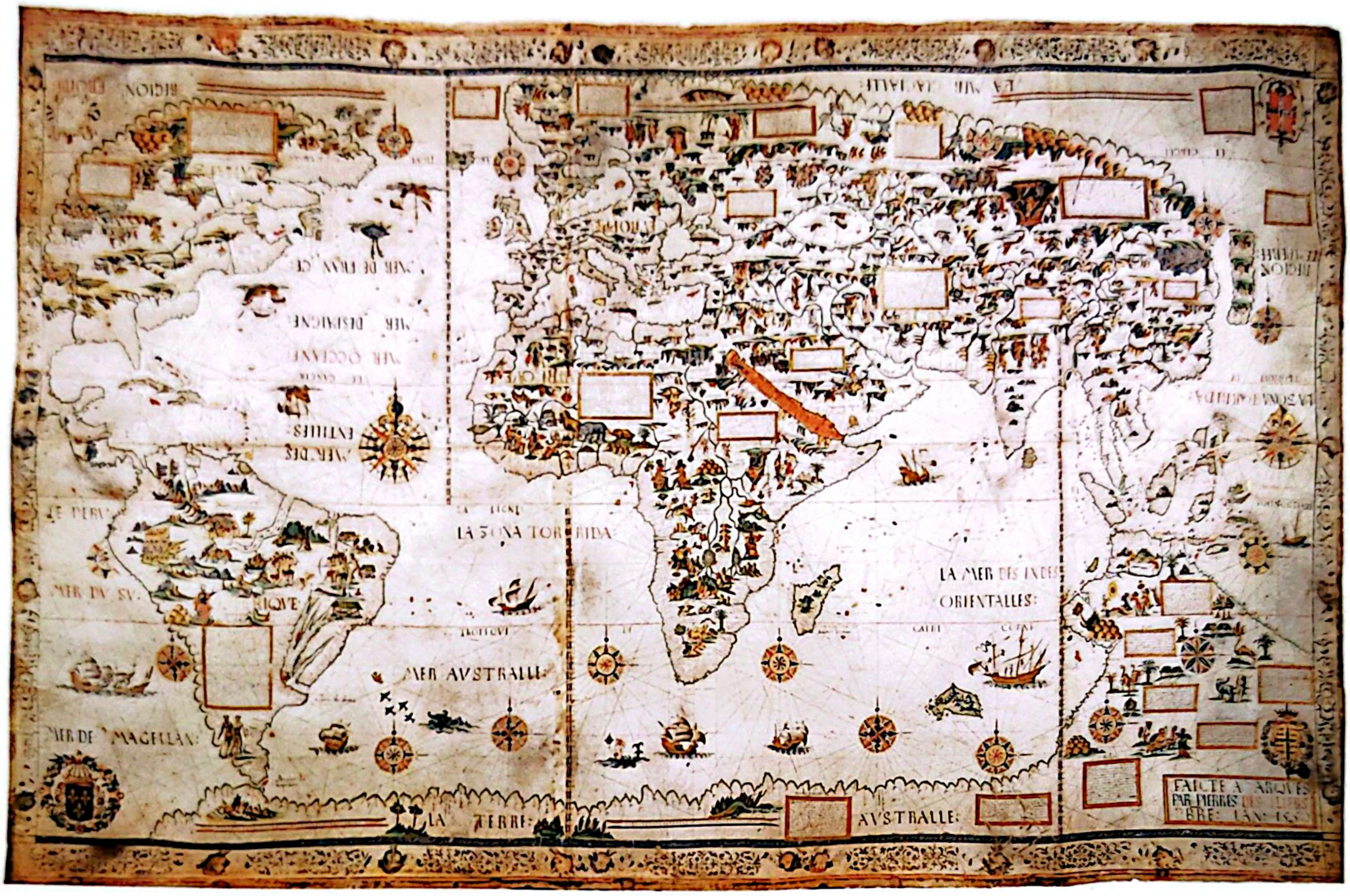
**69. Jacques de Vau de Claye**
*Carte du Nord-Est du Brésil (Mapa do Nordeste do Brasil),*
Dieppe, 1579
MANUSCRITO ILUMINADO SOBRE PERGAMINHO, 47 X 59 CM
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS, FRANÇA



**70. Jacques de Vau de Claye**
*Carte de Rio de Janeiro (Mapa do Rio de Janeiro),*
Dieppe,1579
MANUSCRITO ILUMINADO SOBRE PERGAMINHO, 31 X 67 CM
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS, FRANÇA



Digitalizado com CamScanner





**71. Pierre Descelliers**
*Planisphère (Planisfério),* Arques, 1550
MANUSCRITO ILUMINADO SOBRE PERGAMINHO, 135 X 215 CM
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

**72. José da Costa Miranda**
*Carta do Atlântico,* 1502
PERGAMINHO ILUMINADO, 76,3 X 90,5 CM
MUSEU DA MARINHA, LISBOA, PORTUGAL

Digitalizado com CamScanner

# Os Quatro Continentes

No sistema figurativo emergente na época das grandes descobertas, a representação de lugares ocupa papel central. Na perspectiva daqueles que se aventuravam pelo mar a caminho de outras terras, a cartografia foi instrumento de orientação no espaço. Os mapas, ao firmar acordos sobre a repartição das terras, também se impõem como pensamento político. Comportavam, ainda, o decoro figurativo, conveniente à exibição mais elegante e harmoniosa dos domínios duramente conquistados. Pela ótica humanista dos literatos e ilustradores, as imagens de lugares serão construídas através de figuras humanas, que contêm informações sobre determinados aspectos de dada civilização.

Ao mesmo tempo em que o mundo era conhecido, redesenhado e redividido em domínios políticos, círculos humanistas recuperavam a imagem do universo de origem grega, na figura ideal de Pan, e criavam novas metáforas, como as alegorias dos quatro continentes, de acordo com a compreensão que tinham da existência de mais um novo continente.

Pan, o deus pagão, oferecia uma alternativa à interpretação religiosa da criação, significando o universo com seus quatro elementos: terra, ar, água e fogo. As alegorias dos quatro continentes, aparentemente personificações cosmográficas, compõem imagens já carregadas de valorizações culturais.

A propósito da aplicação de figuras humanas aos continentes, há um interessante antecedente. Esclarece David Woodward que a representação dos três continentes conhecidos, Ásia, África e Europa, nos mapas-múndi medievais, era derivada de fontes romanas, que a Igreja cristã havia traduzido nos três filhos de Noé: Shem, Ham e Japheth, que ilustravam as três raças do mundo: semitas, hamitas e jaféticos (Woodward, 1991, p. 83).

Por suposto, a imagem continental sobrepõe-se à distribuição das nações pré-colombianas no território e à repartição das novas terras entre os colonizadores europeus. Parece, portanto, recomendável dar atenção às figurações da América, que são mesclas daquilo que conquistadores espanhóis, portugueses ou anglo-saxões poderiam ver ou dizer da costa americana.

Para ter uma noção dos novos procedimentos preconizados no século XVI para a figuração dos continentes, podemos tomar por base a *Iconologia*, de Cesare Ripa, intelectual filiado ao círculo neoplatônico de Ficino, que comprova que o método alegórico, baseado em temas mitológicos e lendas pagãs, desfruta grande prestígio e dele deriva uma parcela significativa de obras, em especial do período que vai da segunda metade do século XVI ao século XVIII. A *Iconologia* — que tem como subtítulo "Descrizione dell'Immagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi... Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare la virtù, le vite, affetti & passioni umane" — foi publicada em Roma, em 1593, sem figuras, aparecendo novamente na mesma cidade em 1603, agora dotada de xilogravuras, reimpressas ao longo de várias edições.

Cesare Ripa configura o mundo em uma imagem literária de um ser híbrido, meio pastor, meio cabra, com longas barbas, que veste pele de animal, carrega um bastão e uma flauta de sete canos. Os cornos de Pan voltados para o céu mostram o corpo celeste e o seu efeito na terra. Considera ainda que o animal, governado pela natureza, pode ser apresentado com veste de diversas cores, que são análogas dos quatro elementos. Ripa esclarece que recupera a figura de Pan com base na interpretação de Boccaccio, no primeiro livro da *Genealogia dos Deuses* (Ripa, 1993, p. 293).

Digitalizado com CamScanner

As quatro alegorias dos continentes, personificados em imagens femininas com determinados atributos físicos, vestimentas e objetos alusivos, são motivos literários que, segundo Ripa, podem basear as composições dos artistas. A atitude do pintor é tida aqui como simétrica à dos poetas e oradores, que criam imagens aos olhos dos leitores (Praz, 1993, p. XVIII). O próprio autor registra, em prólogo de uma de suas edições, a intenção de tratar "da imagem de que se servem os pintores para representar por meio de cores alguma coisa não visível". Ou, dito em outras palavras do autor: "...da que se servem os pintores para persuadir por meio dos olhos" (apud Buscaroli, 1993, p. VI).

Devemos nos deter um pouco mais na questão. A palavra alegoria vem do gregos *allós*, que quer dizer *outro*; e do grego *agourein*, que quer dizer *falar*. A alegoria é a figura de retórica que diz uma coisa para significar outra. João Adolfo Hansen, ao discernir dois tipos de alegoria, vem esclarecer que a figura da retórica poética é um modo de expressão e criação, diferente da alegoria de interpretação religiosa dos textos, que é crítica (Hansen, 1986). Ripa propõe a alegoria criativa e ficcional: "A imagem feita para significar uma coisa diferente daquela que se vê com o olho não tem uma regra mais certa ou mais universal que a imitação da memória que se encontra nos livros, nas medalhas e nos mármores esculpidos pelo trabalho dos latinos e dos gregos, ou daqueles mais antigos que foram inventores desse artifício" (apud Buscaroli, 1993, p. VII). A imagem considerada por Ripa atua de modo que, ao ler, você veja e, ao ver, você leia.

Na descrição do autor, a Europa (IL.73) "é uma mulher riquíssima, vestida de hábito real de várias cores, com uma coroa na cabeça, sentada entre duas cornucópias de frutas e grãos (que mostram como é fecunda). Na mão direita tem um belo templo (que representa a perfeita e verdadeira religião superior a todas as outras) e indica com a esquerda reinos, coroas diversas, cetros e guirlandas que estão de um lado, enquanto de outro está um cavalo com troféu, escudo e outras armas. Há ainda um livro e sobre ele uma coruja (símbolo da sabedoria), ao lado diversos instrumentos musicais, um esquadro, alguns cinzéis, uma palheta e pincéis. Ripa sempre reúne argumentos dos antigos, como a opinião de Plínio, que considerava a Europa a "primeira e principal parte do mundo; ou mesmo a imagem antiga da donzela sobre um touro" (Ripa, 1993, p. 295-297).

A Ásia (IL.74) "é coroada de uma guirlanda de flores, ricamente vestida, bordada de ouro, pérola e outras jóias, tendo na mão direita um ramo aromático com folhas e frutas de cássia, cravo e pimenta, e na esquerda um incensório. O camelo é o animal mostrado ao seu lado" (Ripa, 1993, p. 297 e 298).

A África, (IL.75) "mulher moura, quase nua, com cabelos crespos e esparsos, leva uma cabeça de elefante sobre a sua e traz ao colo um fio de coral e dois pingentes de coral nas orelhas. Na mão direita, um escorpião, e na esquerda, uma cornucópia cheia de grãos de espiga. De um lado um leão feroz, de outro víboras e serpentes" (Ripa, 1993, p. 298-300).

Finalmente, a América (IL.76), "mulher nua, de carnação fosca, amarelada, de feições terríveis, e com um véu listrado de várias cores caindo de um ombro através do corpo, que cobre as suas partes vergonhosas. As mechas são esparsas e em torno do corpo há um vago e artificioso ornamento de penas de várias cores. Leva na mão esquerda um arco e na direita uma flecha, nas costas uma *fáretra* cheia de flechas, sob o pé uma cabeça humana transpassada por uma flecha e na terra está um lagarto ou um *liguro* de medida desproporcional. São feras que devoram homens e outros animais. Os antigos não podem ter escrito nada dessa gente por ter sido recentemente descoberta. Sobre ela escreveram os modernos: 'Bárbara gente que come carne humana' " (Ripa, 1993, p. 300 e 301).

Alguns aspectos fixados por Ripa nas construções poéticas da América serão recorrentes em várias das imagens repertorizadas ao longo da pesquisa, das quais não foi possível apurar se são efetivamente a quarta parte de um conjunto ou obras isoladas. As convenções mencionadas são articuladas com certa liberdade de composição, sem chegar a se relacionar arbitrariamente. A considerar pela freqüência com que aparecem, é provável que o autor tivesse sintetizado práticas correntes entre os pintores, sem falar na existência de outros difusores. De qualquer maneira, as convenções poéticas de Ripa terão um grande alcance, como se poderá constatar. Temas freqüentes nas construções da América, coincidentes com a *Iconologia*, de Ripa, são a reiteração da América índia canibal, com indicação de algum corpo dilacerado e também a figura índia feminina, tendo aos pés um jacaré. Esta — que parece motivada em observações da fauna norte-americana ou na figura do lagarto — logo cede lugar ao tatu, sobre o qual a América aparece sentada. É preciso considerar, ainda, alegorias de outras procedências, como as versões da nobre estirpe indígena, vestida de manto de penas, entrevista na imagem de uma família guerreira, e as cenas da descoberta da América, divulgadas desde as cartas de Amerigo Vespucci, com a indelével caravela. Os temas alusivos permanecem, repetem-se e combinam-se de tal modo que toda a legibilidade poderia ser minada se não fossem rearranjados entre si, em múltiplas combinatórias, pela sensibilidade do gesto decorativo.

Digitalizado com CamScanner





*(À esquerda)*

**73.**

**Anônimo**

*Europa*

ILUSTRAÇÃO DA EDIÇÃO DE 1993 DO LIVRO *ICONOLOGIA*, DE CESARE RIPA, BASEADA EM XILOGRAVURA DA EDIÇÃO DE 1618, P. 295, PUBLICADA POR TOZZI, EM PÁDUA, ITÁLIA

9,5 X 8 CM

*(À direita)*

**74. Anônimo**

*Asia*

ILUSTRAÇÃO DA EDIÇÃO DE 1993 DO LIVRO *ICONOLOGIA*, DE CESARE RIPA, BASEADA EM XILOGRAVURA DA EDIÇÃO DE 1618, P. 298, PUBLICADA POR TOZZI, EM PÁDUA, ITÁLIA

9,5 X 8 CM





*(À esquerda)*

**75. Anônimo**

*Africa*

ILUSTRAÇÃO DA EDIÇÃO DE 1993 DO LIVRO *ICONOLOGIA*, DE CESARE RIPA, BASEADA EM XILOGRAVURA DA EDIÇÃO DE 1618, P. 299, PUBLICADA POR TOZZI, EM PÁDUA, ITÁLIA

9,5 X 8 CM

*(À direita)*

**76. Anônimo**

*America*

ILUSTRAÇÃO DA EDIÇÃO DE 1993 DO LIVRO *ICONOLOGIA*, DE CESARE RIPA, BASEADA EM XILOGRAVURA DA EDIÇÃO DE 1618, P. 301, PUBLICADA POR TOZZI, EM PÁDUA, ITÁLIA

9,5 X 8 CM

*Os desenhos que deram origem às gravuras da edição de 1618 são atribuídos a Giuseppe Cesari, dito Cavalier d'Arpino*

Digitalizado com CamScanner

# Alegorias da América



DETALHE DA IL.82

A concepção da nobre nação indígena guerreira está presente em uma pintura singular, cuja fatura lembra a maneira veneziana do século XVI. A autoria da tela é dada a Niccolo Frangipane (IL.77), de quem só são conhecidas outras obras de tema religioso. Se essa *Alegoria da América* não despreza uma certa informação documental, também não se organiza a partir de sua articulação lógica, como é a marca das idealizações alegóricas. O longo manto e a saia de penas da figura feminina guardam algum interesse descritivo, uma vez que se assemelham aos mantos tupinambás. São, no entanto, elaborados com uma liberdade pictórica que possibilita a orquestração de valores tonais no quadro. A pintura amarelada sobre a pele da índia, de modo a formar um espécie de colete, mais parece um disfarce dos seios à mostra, e vem colaborar para a personificação principesca, assim como os ornatos de pedras. O pássaro pousado sobre a mão é, afinal, mais um ornato, que configura a harmonia do homem com a natureza. Os atributos da criança, que acompanha a índia adulta, apóiam um sentido de permanência da tradição guerreira americana, apresentando-a sem conflito. A elegante figura indígena mostra-se menos definida e mais palpitante, pois surge do encontro da luz e da cor. Não se impõe pelo rigor demonstrativo e argumentativo, mas pela intensidade e emoção com que é vivida. A figura é ressaltada pela luminosidade do quadro, mas também se mostra permeável ao ambiente, tirando proveito da carga emotiva que passa pelos escuros.

Entre as mais antigas gravuras dos quatro continentes encontra-se uma composição da *América* (IL.78), datada de 1575. O motivo decorativo da figura nua, sentada de costas, com o corpo torcido, é característico da Escola de Fontainebleau e foi gravado pelo seu mais notável gravurista: Étienne Delaune, que, experiente em cenas campestres, situa nesse entorno uma elegante figura indígena exibindo um arco e uma flecha, tendo ao lado uma espécie de lhama. Como Delaune é obrigado a deixar Paris por motivos religiosos, em 1572, a gravura pode ter sido feita em Estrasburgo ou Augsburgo, onde passa a trabalhar e de onde transmite à Europa o repertório apreendido com os mestres de Fontainebleau. Eram eles os maneiristas italianos Primatice e seu mestre Jules Romain, além de Parmesan, Penni e Rosso (Adhémar, 1990, p. 35).

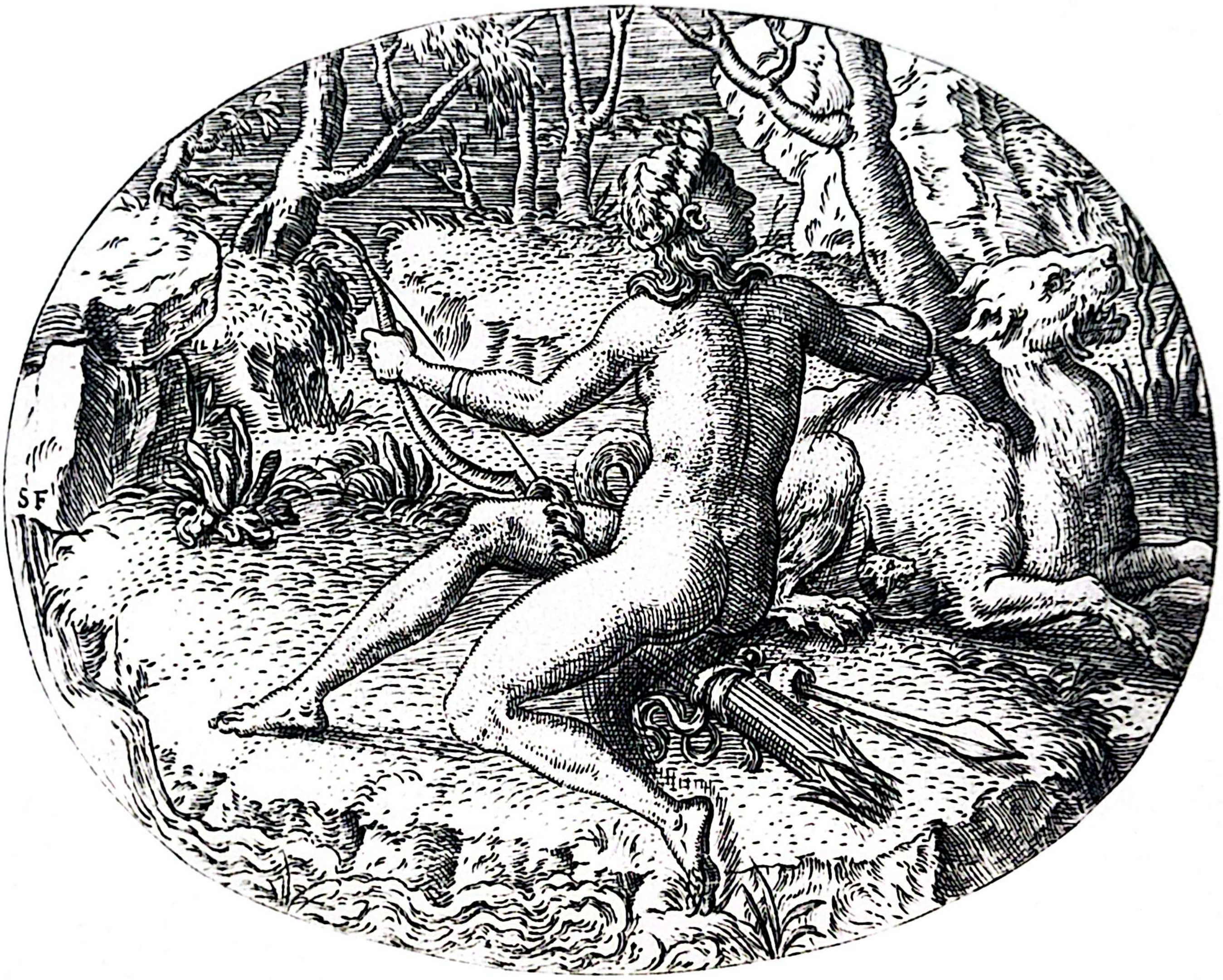
A postura da figura de costas, de autoria de Delaune, coincide com outra composição alegórica da América, que apresenta jóias em uma mão e uma arma de cerimonial guerreiro em outra, semelhante às armas descritas pelos cronistas do século XVI. A seus pés, há um indicador da barbárie: uma cabeça decapitada, como preconizava a *Iconologia*, de Cesare Ripa. A figura inscrita em um círculo, tendo à frente uma caravela, está rodeada por vários animais, sem qualquer coerência: um felino, um rinoceronte e um golfinho. Esse desenho a nanquim, de autoria desconhecida, pertencente ao Museu de Arte da Universidade de Michigan, é atribuído a Marten de Vos (IL.79). Deixa notar empréstimos, acréscimos e toda sorte de superposição que se pode esperar de um empreendimento coletivo, realizado a partir de estímulos imagéticos iniciais e que vai ultrapassando fronteiras.

Marten de Vos, natural de Antuérpia, pintor da última geração italianista, teria passado alguns anos em Roma e Veneza, onde consta ter sido assistente de Tintoretto e de onde retorna para Antuérpia, em 1558, tendo pintado peças religiosas e retratos. É de sua autoria o desenho da personificação guerreira da *América Sentada Sobre o Tatu* (IL.80), em que as vestes da índia seminua têm o efeito de um panejamento em movimento. São conhecidas duas primorosas gravuras em cobre, feitas a partir desse desenho.



**77. Niccolo Frangipane**
*Alegoria da América*, 1590
ÓLEO SOBRE TELA, 194 X [illegible] CM
COLEÇÃO PARTICULAR, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner



**78. Étienne Delaune**
*Americca*, 1575
GRAVURA, 6,5 X 8,2 CM
ESTA OBRA PERTENCE À SÉRIE DE ESTAMPAS ALEGÓRICAS DOS QUATRO CONTINENTES DE DELAUNE, DESTINADAS, POSSIVELMENTE, PARA UM PROJETO DE DECORAÇÃO MURAL
THE NEW YORK HISTORICAL SOCIETY, NOVA YORK, EUA

Uma delas, gravada por Adriaen Collaert (IL.81), em 1600 aproximadamente, encontra-se no Rijksmuseum, em Amsterdã. Da outra versão, gravada por Cornelis Visscher, há um exemplar datado entre 1650 e 1660, pertencente a The New York Historical Society. As diferenças existentes entre o esboço e as gravuras levam a concluir que a contribuição dos gravadores ultrapassa a maneira ou estilo introduzido na forma final, pela intenção artística de aprimoramento do desenho, ao qual dão maior proporcionalidade e coerência interna, assim como variadas gradações de luz, com o auxílio do buril. Mas o acabamento comporta ainda detalhamentos novos, muitas vezes agregados aos planos de fundo. Melhor dizendo, a construção de pormenores faz com que a gravura se aproxime do discurso narrativo e congregue uma série de episódios e peripécias. Em suma, o trabalho do gravador pode tanto combinar em uma unidade os diversos componentes alusivos como desenvolver microcosmos no interior de uma representação.

Digitalizado com CamScanner



**79. Marten de Vos** (atribuição)
*America,* 1600 c.
PENA E NANQUIM, DIÂMETRO: 12,5 CM.
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN MUSEUM OF ART, DEARBORN, EUA

*O desenho traz no verso o nome de Marten de Vos, mas a atribuição não é comprovada. O projeto parece se destinar à confecção de uma medalha, de acordo com Hugh Honour (1976)*

Digitalizado com CamScanner

**80. Marten de Vos**
*America,* Antuérpia
PENA AO LAVIS, 28,5 X 16,5 CM
STEDELIJK PRENTENKABINET, ANTUÉRPIA, BÉLGICA

*O desenho serviu de base para a elaboração de uma gravura de Adriaen Collaert*




Digitalizado com CamScanner




**81. Adriaen Collaert** (sculpt.) **e Marten de Vos** (del.)
*America*, 1600 c.
GRAVURA, 20.7 X 25.9 CM
RIJKSPRENTENKABINET, RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM, HOLANDA

Digitalizado com CamScanner

Dois eixos de irradiação promovem a renovação artística: Itália e Flandres, que se torna grande centro da gravura, no último quartel do século XVI. Não se deve, entretanto, esquecer a difusão de modelos do maneirismo italiano pela França. A gravura de talho doce, aberta pelo buril no cobre, capaz de grande refinamento de detalhes, é desenvolvida na Itália e em Flandres, expandindo-se para o restante do império dos Habsbourg, ou seja Espanha e império germânico.

Em Antuérpia, a gravura atinge, no fim do século XVI, alto padrão artístico, devido à iniciativa dos editores, que se colocam em condições de comercializar as reproduções para o público local e para o exterior, com a colaboração de renomados artistas. A intenção de seduzir é inerente à vocação comercial da gravura flamenga, que precisa atrair o interesse do comprador. Esse é, sem dúvida, um dos fundamentos do modelo artístico da cidade, que se torna a capital do comércio internacional, após Veneza. As soluções apresentadas pela gravura no último quartel do Quinhentos e início do Seiscentos podem ser avaliadas pelas concepções de Marten de Vos e de Gheeraerts (IL.82), pelas gravações de Phillipe e Theodore Galle e pelas tradições da obra de De Bry.

Phillipe Galle, que havia sido gravador na oficina de Jérôme Cock, o grande estabelecimento de gravura da metade do século XVI, sucede Cock, no fim do século, tornando-se editor e comerciante e contando com a colaboração de seus filhos Corneille e Theodore, e de seus genros Collaert e Mallery (Adhémar, 1990, p. 38).

Parece fora de dúvida que lá onde se encontrasse a difusão católica estariam presentes configurações centradas no tema antropofágico, como na *América* (IL.83) gravada por Phillipe Galle. Tem-se também conhecimento de um desenho criado por Stradanus (Jan van der Straet), de Bruges, que se encontra em The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, e deu origem à gravura em metal, datada de 1589, de autoria de Theodore Galle (IL.85).

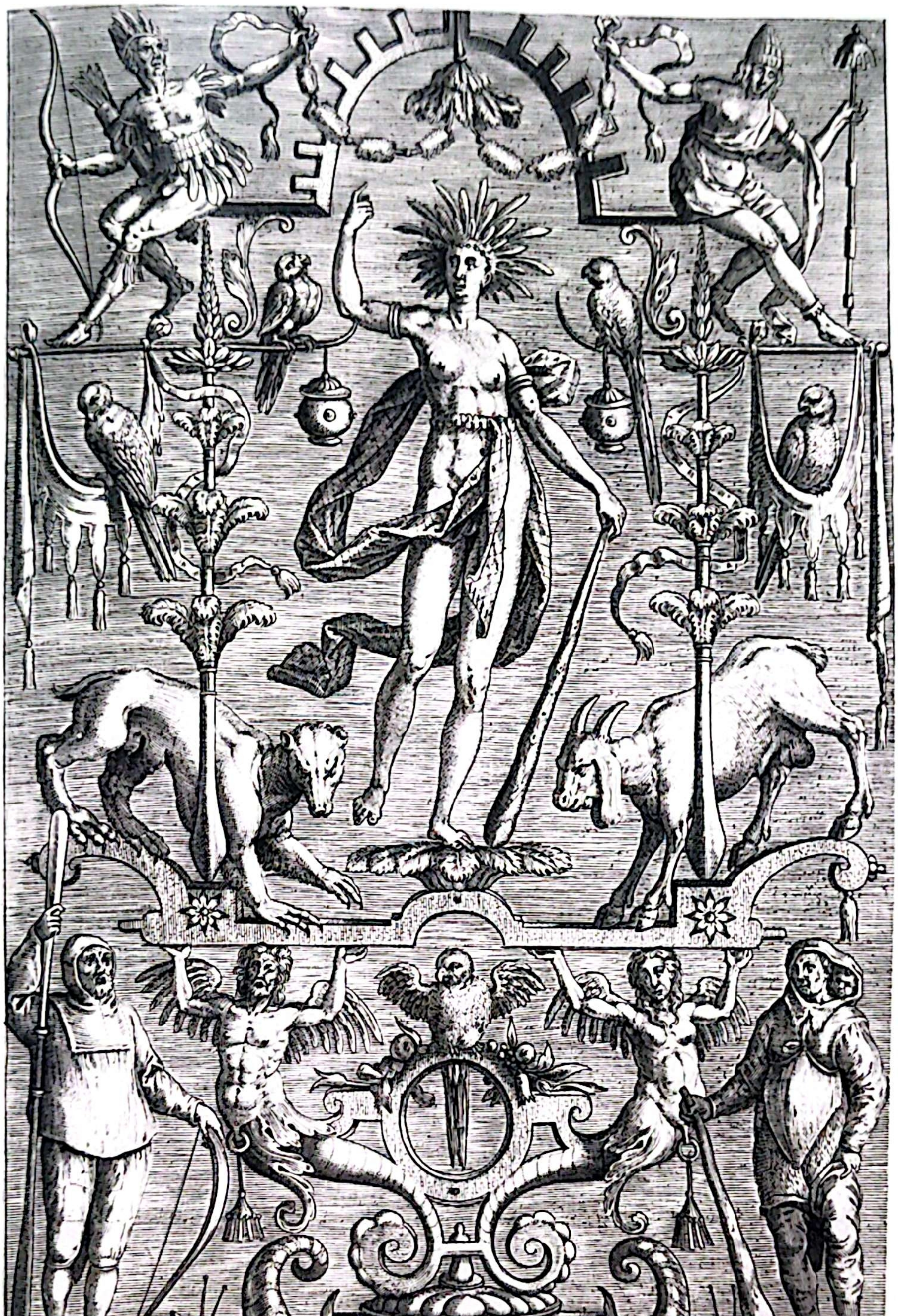
Também a gravura em metal de Gilles Rousselet, a partir de desenho de Charles Le Brun, intitulada *America* (IL.84), dá visibilidade à nobreza indígena através de uma família monogâmica (sic), cujo chefe apresenta atributos guerreiros e o mesmo longo manto que a figura feminina. Há semelhanças iconográficas entre esta gravura e a obra atribuída a Frangipane, particularmente na indumentária indígena e na delicadeza do pássaro trazido à mão pela figura feminina. Já a ambientação das figuras guerreiras inclui tanto a palmeira, o jacaré e o macaco quanto os hábitos de dormir na rede e se alimentar de carne assada. Desconhece-se a procedência da gravura, cujo único exemplar de que temos notícia está compilado ao lado de outras gravuras em um volume da Biblioteca Mazarine, em Paris. É sabido que Charles Le Brun, que orientava as artes decorativas na França de Luís XIV, fez pinturas para Versailles.

A imagem alegórica dos continentes atravessou os séculos XVI, XVII e XVIII, como demonstra o desenho *América* de autoria de Nicolaes Berchem, datado entre 1640 e 1650, na qual são introduzidos argumentos religiosos. É o que atesta também a pintura de Giambattista Tiepolo, pintor do século XVIII e último dos grandes decoradores venezianos, que se apresenta ainda de acordo com os princípios de Cesare Ripa. Seriam muitas as soluções interessantes dadas à figuração alegórica dos quatro continentes, como, por exemplo, aquela que observamos na fonte edificada por Bernini na Piazza Navona, em Roma, em que quatro rios figuram como os quatro continentes.

Basta evocar tão-somente a obra de um artista brasileiro do século XIX, José Teófilo de Jesus (Bahia, 1758-1847), para deixar claro o âmbito da circulação das imagens dos quatro continentes, introjetadas na mentalidade européia e até mesmo na brasileira. O artista foi aluno de José Joaquim da Rocha e teve a oportunidade de aprimorar seus estudos de pintura em Portugal. Seus painéis alegóricos dos quatro continentes, de um colorido primoroso, seguem precisamente a *Iconologia*, de Ripa, e podem ser vistos no Museu de Arte da Bahia.

Divulgou-se exaustivamente certa imagem da América, gerada no contexto comparativo e diferencial dos quatro continentes, a ponto de impregná-la profundamente no subconsciente europeu. A seguir, devemos examinar em que medida a renovação artística holandesa pôde contribuir para a liberação do pensamento cristalizado nessas imagens recorrentes, e verificar também em que proporção a observação do natural praticada pelos artistas e cientistas holandeses levou a prescindir da metáfora, que, como pudemos constatar, tem função preponderante quando se busca estabelecer pontes com situações desconhecidas.

Digitalizado com CamScanner





**83. Phillipe Galle**
*America*, 1579-1600
GRAVURA, 19 X 11 CM
ESTAMPA 43ª DE UMA SÉRIE QUE GALLE ELABOROU SOB O TÍTULO DE *PROSPOGRAPHIA* (PERSONIFICAÇÕES FIGURADAS)
THE NEW YORK HISTORICAL SOCIETY, NOVA YORK, EUA

**82. Phillipe Galle** (sculpt.) **e Marcus Gheeraerts** (del.)
*America*, Antuérpia, 1590-1600
GRAVURA, 20,6 X 14,3 CM
UMA DAS QUATRO ALEGORIAS DOS CONTINENTES GRAVADAS POR PHILLIPE GALLE, EM ANTUÉRPIA
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NOVA YORKE, EUA

Digitalizado com CamScanner

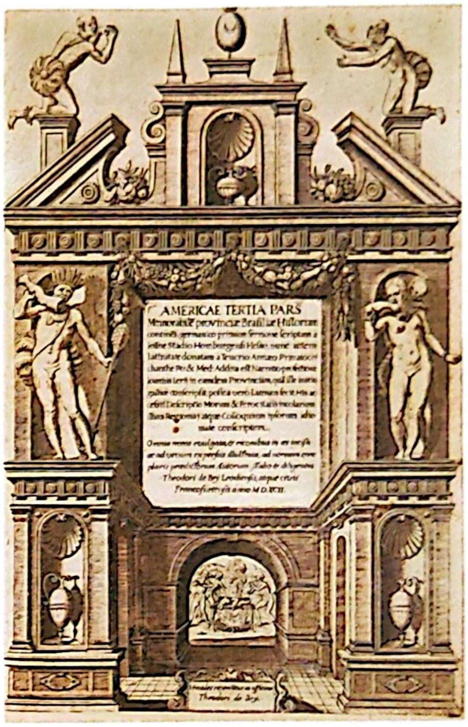
**84. Gilles Rousselet** (sculpt.) **e Charles Le Brun** (del.)
*America*
GRAVURA EM METAL, 25,5 X 31,1 CM
PARTE DE UMA COMPILAÇÃO DE GRAVURAS ANTIGAS ENCADERNADAS NO SEC. XVII SOB O TITULO DE *RECUEIL FACTICE. HISTORIQUES AMÉRIQUE. TOMO UNIQUE*, 1638
BIBLIOTHEQUE MAZARINE, PARIS, FRANÇA



**85. Theodore Galle** (sculpt.) **e Jan van der Straet** (del.)
*America, 1589*
GRAVURA EM METAL, 18,2 X 27 CM
PARTE DE UMA COMPILAÇÃO DE GRAVURAS ANTIGAS ENCADERNADAS NO SEC. XVII SOB O TÍTULO DE *RECUEIL FACTICE. HISTORIQUES AMÉRIQUE. TOMO UNIQUE*, 1638
BIBLIOTHÈQUE MAZARINE, PARIS, FRANÇA






*(Ao lado)*

**86. Anônimo**

*America*

GRAVURA, 31 X 19,8 CM

FRONTISPÍCIO DO LIVRO DE ARNOLD MONTANUS, *NIEUWE EN ONBEKENDE WEERELD* ..., AMSTERDAM, JACOB MEURS, 1671

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

*(Acima)*

**87. Theodore De Bry**

GRAVURA EM COBRE

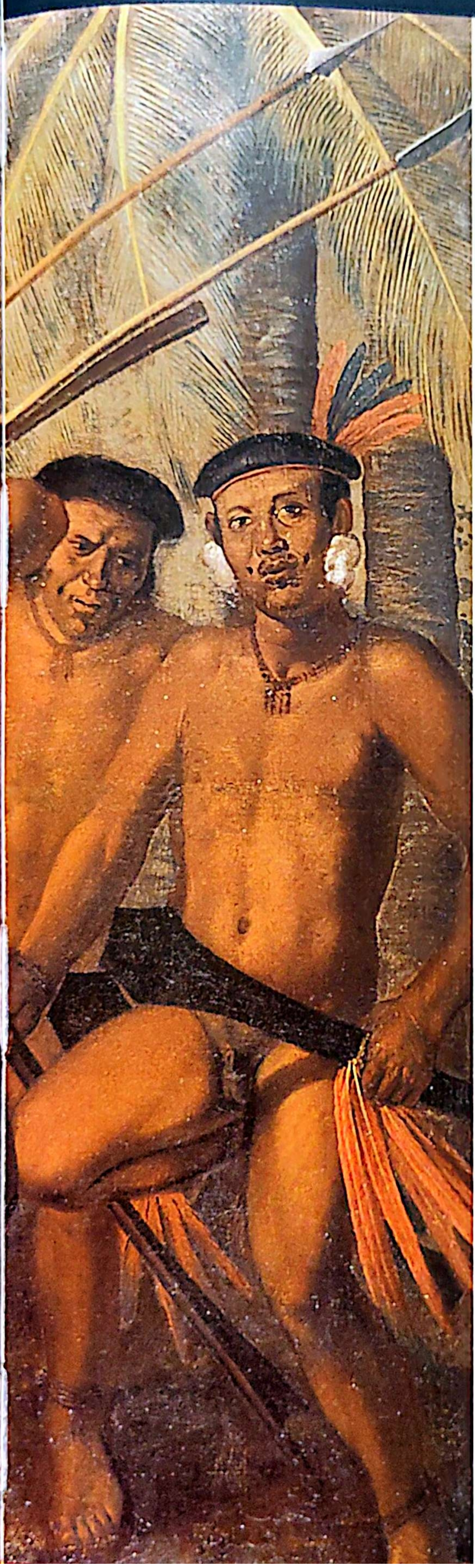
FRONTISPÍCIO DO LIVRO *AMERICA TERTIA PARS. MEMORABILE PROVINCIAE BRASILIAE HISTORIAM* ..., 3º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1592

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner



DETALHE IL 97

# A Construção dos Sentidos

Digitalizado com CamScanner

# As Janelas Abertas e o Olhar que Se Estende ao Longe

## *Figuras de Albert Eckhout*



DETALHE DA IL 93

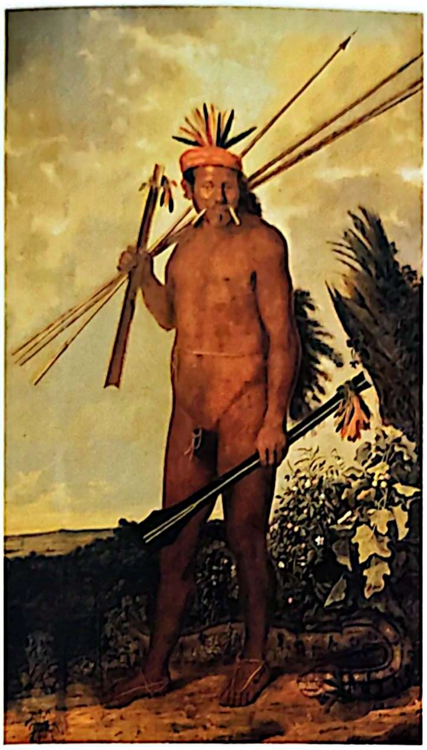
O olhar lançado pela cultura européia, em fins do século XVI e no século XVII, para a terra e para o índio americano os reconstrói enquanto objetos do desejo e da cobiça. Um misto de curiosidade e impulso de conhecimento, que corresponde a intenções de posse e conquista, e um sentimento oscilando entre atração e repulsa, com relação ao índio americano, traduzem as ocorrências históricas em versões fantásticas.

Entre tantos encontros do europeu com o índio americano arrolados neste trabalho, nenhum caso é tão instigante e contundente como os quatro casais de autoria de Albert Eckhout, pintor holandês que participa da comitiva de sábios e artistas trazidos pelo príncipe Johan Maurits de Nassau-Siegen (Maurício de Nassau) ao Brasil, durante o período de 1637 a 1644, por ocasião da ocupação das terras açucareiras de Pernambuco pelos holandeses, de onde ampliam seu domínio para o Maranhão e Sergipe. As figuras pintadas por Eckhout poderiam impor-se por si mesmas, pelo grande porte e altivez com que ocupam os painéis de 2,60 metros de altura, que lhes dão uma estatura de *retratos naturalistas*, como insistem em afirmar alguns autores. Mas, para além da atenta observação etnográfica, exibem a riqueza e a exuberância de pormenores botânicos e zoológicos, que têm merecido os melhores esforços de identificação da parte dos estudiosos. Nunca os povos americanos foram vistos e tratados com a dignidade conferida por essas pinturas, que estão entre as primeiras dos homens do Novo Mundo e foram encomendadas por Nassau, possivelmente para um de seus palácios no Brasil. É também quase certo que estiveram em Mauritshuis, casa que Nassau fez construir em Haia para ocupar após a sua volta do Brasil, ainda que o projeto de Pieter Post não previsse destinação apropriada para esse grupo de pinturas (Whitehead & Boeseman, 1989, p. 78). Em 1654, Johan Maurits de Nassau oferece um conjunto de obras para o gabinete de arte do rei da Dinamarca, entre as quais estão essas, conservadas hoje no Nationalmuseet, de Copenhague. No século XIX, os painéis, que teriam impressionado tão fortemente o imperador dom Pedro II, foram copiados por Niels Aagaard Lutzen, em proporções menores, por encomenda imperial, preservados no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro. São, ademais, conhecidas outras tantas versões dessas figuras da lavra de artistas e cientistas contemporâneos de Eckhout, tais como Zacharias Wagener, Schmalkalden, Locke e Nieuhof, que estiveram de algum modo ligados ao projeto holandês da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil. Todas as versões colaboram para ampliar o âmbito de difusão da contribuição do artista.

O mencionado conjunto de Eckhout compreende duplas de quadros correspondentes a casais, que parecem posar para o pintor: *Homem Tupinambá* e *Mulher Tupinambá* (IL.91/92); *Homem Tapuia* e *Mulher Tapuia* (IL.88/89) ; *Mulher Mameluca* e *Homem Mestiço* (IL.93/94); *Negra* e *Negro* (IL.96/95). Existe ainda a composição de uma cena em movimento intitulada *A Dança Tapuia* (IL.97).

As convenções de pose das figuras etnológicas de Eckhout coincidem com padrões já vistos em gravuras de ilustração, como exemplifica a compilação de Giovanni Battista Ramusio *Delle Navigationi et Viaggi*, editada em Veneza, entre 1550 e 1559, ou a citada obra de Theodore de Bry, divulgada em 1592. No terceiro volume da obra do editor italiano Ramusio, há uma xilogravura de uma índia que leva uma grande folha (IL.90) (1559-1563, p. 68). O gravador dispõe a planta ao lado da figura, pretendendo

Digitalizado com CamScanner





**88. Albert Eckhout** *(à esquerda)*
*Homem Tapuia*, 1643
ÓLEO SOBRE TELA, 266 X 159 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

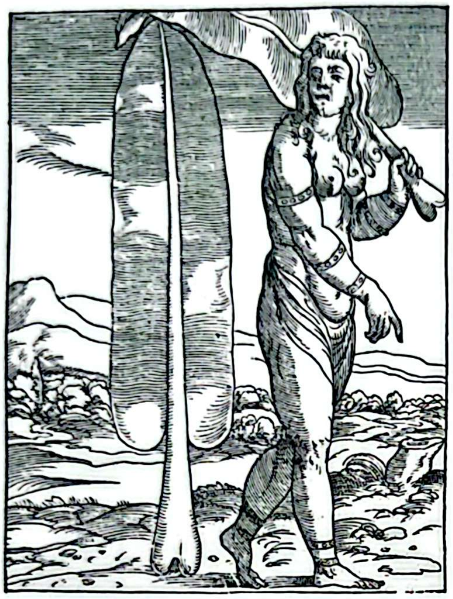
**89. Albert Eckhout** *(à direita)*
*Mulher Tapuia*, 1643
ÓLEO SOBRE TELA, 266 X 159 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

dar idéia da medida de grandeza dessa espécie vegetal, "que os cristãos chamam *platani*", segundo a compreensão da *Historia General y Natural de las Indias Ocidentales*, de autoria de Gonzalo Fernando d'Oviedo, autor do texto que é publicado e possivelmente ilustrado por Ramusio.

Quanto às gravuras em cobre, que fazem a glória da obra de Theodore De Bry, servem de exemplo as figuras mostradas na *Primeira Parte do Livro Dedicado à América* (IL.53/56/57), que precedem a edição das notícias de Staden e Léry. Representam ameríndios e foram realizadas a partir das aquarelas de John White (artista da expedição de Grenville, que fundou uma colônia inglesa na Virgínia). Os originais aquarelados da *Mulher Indígena de Secoton* (IL.54) e do *Velho ou Chefe Indígena* (IL.55), cada um desenhado em página à parte, pertencem ao acervo do British Museum. Foram introduzidos em uma única página no livro de De Bry, de modo a formar dupla em posição simétrica. O casal aparece situado em espaço correspondente a um primeiro plano alto, que termina abruptamente sem transição gradativa, dando lugar a outro plano, que se estende em profundidade e abaixo do primeiro, no qual se inscrevem cenas de pesca, cenas de guerra. Também aqui há certa semelhança com as convenções espaciais que podem ser encontradas nos grandes painéis de Eckhout. Embora pouco se saiba sobre a formação desse artista, não há dúvida de que teria conhecido a obra de De Bry.

As figuras pintadas por Eckhout estão de certo modo liberadas da paisagem, uma vez que o volume dos corpos destaca-se claramente da espacialidade construída ao redor, adquirindo uma dimensão propriamente física. Ao mesmo tempo em que se projetam, emitindo sombras,

Digitalizado com CamScanner



**90. Anônimo**
*Platani che Fanno le Foglie Larghe 10 & 12 Palmi (Plátano que Tem as Folhas Largas de 10 a 12 Palmos)*
XILOGRAVURA, 14,6 X 11,4 CM (DIMENSÃO DA PÁGINA 30,8 X 20 CM )
ILUSTRAÇÃO DO TEXTO DE GONZALO D'OVIEDO *LA HISTORIA GENERAL DELAS INDIAS*, EDITADO POR GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO NO *TERZO VOLUME DELLE NAVIGATIONI ET VIAGGI* ..VENEZA, STAMPERIA DE GIUNTI, 1565, P.68D
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP (COLEÇÃO YAN DE ALMEIDA PRADO), SÃO PAULO, BRASIL

refletem luzes e recebem emanações coloridas, participando do jogo sutil das interações luminosas. O que faz com que tudo ganhe ilusão de realidade é exatamente a subjacente concepção de um mundo físico, peculiar à pintura holandesa, sobre o que voltaremos a falar oportunamente. Por hora, é preciso assinalar a adoção de partidos convencionais para o arranjo entre as partes do corpo das figuras humanas, a composição de poses, a escolha de pormenores que agem como atributos das figuras e concorrem para a criação de sentido, a inter-relação estabelecida pela contigüidade entre a figura e os outros componentes, tendo em vista o esclarecimento da concepção intelectual que desenha o conjunto. Pois, salvo engano, os casais de Eckhout estão contaminados pelas alegorias poéticas a que fizemos referência anteriormente. A seguir, sim, poderemos passar a cuidar da vida dos sentidos, que despertam nos espaços de relação entre as coisas que se apresentam no universo espacial da pintura.

É uma coincidência, no mínimo curiosa, a solução dada por Eckhout, na qual figuram *quatro* estados civilizatórios, permitindo cogitar a hipótese de uma certa simetria com as figuras dos continentes. Os tapuias, nus e bárbaros, colocados em contigüidade com a paisagem natural intocada e identificados por lanças de caça e pesca e pela sobrevivência canibal, não escapam à imagem mitológica que os europeus construíram da América, como já mencionado. É certo que essa imagem foi bastante enriquecida por dados de observação, recriados poeticamente, de modo a convergir para o sentido do instinto animal, que vem aludido na presença de um cão sedento e na vida em bando. Tal conceito é amplificado pela inscrição das duas imagens alinhadas com o ventre feminino, mais precisamente entre as pernas da índia, que transporta em uma cesta pedaços de corpo, em clara alusão à antropofagia alimentar.

A introdução de dados de observação do Brasil, que definem a singularidade dos pintores que acompanharam Nassau, tem motivado estudos científicos da obra de Eckhout, desde as contribuições botânicas de Joppien, Mello e conclusivamente em Whitehead, propiciando um inventário completo de conteúdos botânicos, zoológicos e etnográficos. Evidenciam não só o interesse mais recente de diversas disciplinas pela obra, mas também a maneira como as diversas disciplinas podem contribuir para o conhecimento do trabalho artístico, elucidando a natureza das coisas que o artista tinha diante de seus olhos. A base criada por esses estudos não pode conduzir a redução da obra aos conteúdos de "realidade exterior" que a precedem, mas aos processos subjetivos que tornam possível a articulação desses mesmos conteúdos. E mais, à intenção e ao desejo que motivam essa articulação e nela estão contidos.

A solução do casal tapuia não deixa dúvida de que Eckhout preza os procedimentos analógicos, tirando proveito, particularmente, dos sentidos que brotam na obra por contágio e avizinhamento. O casal da nação tupinambá, cujo índio aculturado, ocupante da costa litorânea brasileira, aparece vestido em calção de algodão, está identificado com a prática da caça e da pesca, com o banho do corpo e a lavagem da roupa no rio. Na frente do índio tupinambá está posta a raiz da mandioca, em alusão ao cultivo da natureza para alimentação. A imagem dos índios tupinambás aculturados na civilização européia é mais evidente na cercania da figura feminina, que carrega uma criança, tendo atrás a paisagem cultivada das plantações agrícolas, e no registro de outros aspectos da cultura material, como, por exemplo, o cesto trançado e as cabaças.

O casal mameluco está emoldurado pela natureza mais sensual. No quadro da figura feminina, as flores evocam perfume e promovem a cor, os frutos falam de sabor, as jóias atraem o

Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner

*(À esquerda)*

**91. Albert Eckhout**

*Homem Tupinambá*, 1643

ÓLEO SOBRE TELA, 267 X 159 CM

MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

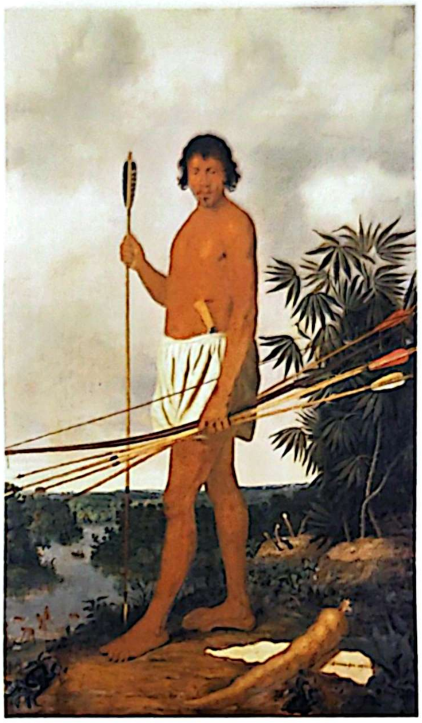
*(À direita e detalhe na página anterior)*

**92. Albert Eckhout**

*Mulher Tupinambá*, 1641

ÓLEO SOBRE TELA, 265 X 157 CM

MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE





olhar, os trajes de cetim sugerem o contato com o corpo, e um pequeno porquinho-da-índia completa convenientemente a suavidade da paisagem e da cena. Se o fruto do cajueiro resulta da observação do natural, não se pode supor o mesmo de todos os pormenores da pintura. Um animal como o porquinho-da-índia, por exemplo, poderia ser visto em composições pintadas na Holanda, nas paisagens da Gênese, que reúnem diversos animais na floresta, como denotam, por exemplo, quadros como *Adão e Eva no Paraíso* de Peter Paul Rubens e Jan Breughel, o Velho. Como não notar nos cabelos soltos e nos olhos amendoados da mestiça um certo paralelo com a imagem feminina descrita por Ripa para a alegoria da Ásia?

Finalmente, o último grupo, de origem africana, tem dado lugar a interpretações construídas pela expectativa dos autores que nele desejam encontrar a imagem do homem africano do Brasil, o negro aculturado, considerando-se que o trabalho escravo era utilizado na produção canavieira pernambucana no governo de Nassau. Whitehead, com base em referências escritas encontradas nos desenhos de Wagener, copiados de Eckhout, aventa a hipótese de que o homem negro fosse retratado a partir do escravo procedente de Gana. Há outras menções à escrava negra procedente de Angola. As indumentárias seriam, então, posteriormente acrescidas, de acordo com objetos coletados pela Companhia das Índias. São também conhecidas outras três pinturas, atribuídas a Eckhout por Thomsen, de enviados africanos do Congo, persistindo certa indefinição com relação às motivações dessas figuras. Se admitirmos a hipótese de que talvez Eckhout estivesse configurando afro-americanos, haveríamos de concluir pelo caráter idealizado e não naturalista da construção das figuras. Pois o artista,





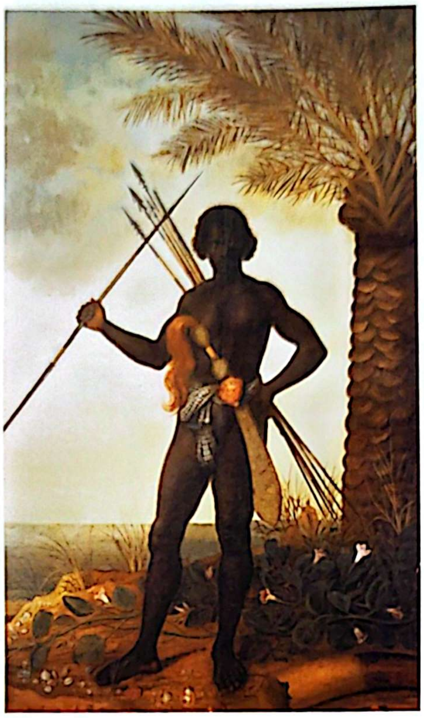
**93. Albert Eckhout** *(à esquerda)*
*Mameluca*, 1641
ÓLEO SOBRE TELA, 267 X 160 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

**94. Albert Eckhout** *(à direita)*
*Mestiço*, 1641
ÓLEO SOBRE TELA, 265 X 163 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

desejando identificar os africanos por meio de alusões que se valem de procedimentos substitutivos, como a inclusão no quadro de adornos, plantas nativas e conchas da África, acabaria convertendo escravos em dignos representantes da civilização negra. Fato esse, aliás, recorrente na pintura holandesa do período e que permanece até hoje mal-entendido devido à expectativa naturalista. Sabe-se que Eckhout, assim como outros artistas e cientistas holandeses, realizava croquis de figuras humanas do natural, copiava animais e plantas, o que explica o frescor de muitas observações introduzidas em suas pinturas. Pode-se também assegurar que esses desenhos do natural — dos quais são conhecidos inúmeros exemplares contidos nos *Theatri*, nos *Manuais* e na *Miscellanea Cleyeri* — serviram de base para a composição de obras de maior porte, que são construídas por Eckhout segundo, ainda, o conceito das civilizações, e não a partir da estrita e exclusiva intenção de expor o visto. Chama a atenção, além disso, que corais, com os quais ele orna a figura negra, são preceitos textuais da alegoria africana de Ripa, assim como o chapéu da negra é tido por um adereço asiático. A hipótese de que Eckhout empreste, consciente ou inconscientemente, as sugestões das alegorias dos continentes às suas figuras ditas etnológicas não é incompatível com a interpretação dada ao conjunto dos casais por Boogaart, que aponta o estado de barbárie dos irrecuperáveis tapuias, aliados dos holandeses, e o destino promissor dos recrutados pela cultura européia: tupis, negros e mestiços (Boogaart, Hoetink e Whitehead, 1979).

A explicação das telas pelo argumento naturalista não deve, portanto, induzir a enganos. Sobretudo quando se tem em vista que nessa época os holandeses inauguravam a coleta

Digitalizado com CamScanner





**95. Albert Eckhout** *(à esquerda)*
*Negro*, 1641
ÓLEO SOBRE TELA, 264 X 162 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

**96. Albert Eckhout** *(à direita)*
*Negra*, 1641
ÓLEO SOBRE TELA, 267 X 178 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

das espécies, formando o primeiro herbário brasileiro de que se tem notícia, acumulando objetos da cultura material dos povos que habitavam o país. Durante a ocupação holandesa do Nordeste brasileiro, Nassau, rodeado por sábios cientistas e artistas, é capaz de constituir um zoológico, um observatório astronômico, um jardim botânico, para a introdução de espécies procedentes de outros continentes.

As informações qualificam uma nova relação estabelecida com a natureza que manipulam e sugerem outras hipóteses de compreensão da presença de árvores estrangeiras em certas telas, como é o caso dos quadros dos negros. Nas referências a um Museu do Conde junto ao palácio da Boa Vista, Barlaeus conta que "as naus vindas da Índia Oriental, ou da Ocidental, da África e de outras regiões, levavam para lá animais exóticos, plantas, alfaias dos bárbaros, trajes e armas" (Barlaeus, 1974, p. 158). Trata-se da acumulação de objetos, a coleção que reúne e permite dispor. A propósito, parece impertinente a suposição de que o teor documental das observações realizadas pelo artista pudesse superar a formação decorativa, que caracteriza o valor compositivo dessa série de pinturas.

O fato de terem os holandeses estabelecido sede no Brasil, para consolidar o domínio da Nova Holanda — e estando a história desses quadros estudados associada às suas viagens ao Brasil, à sua fixação, e até mesmo à construção de seus palácios —, tem levado muitos estudiosos ao pressuposto equívoco, nem sempre consciente, de que o conjunto das figuras etnológicas de Eckhout dizem respeito aos habitantes do Brasil, quando a ótica holandesa contempla o âmbito do projeto de domínio holandês, que compreende efetivamente a rota que liga a África ao Brasil e às Antilhas. É nisso que reside o fundamento do ponto de vista que mescla figuras do Peru, México, Brasil e África, como se poderá observar também nos motivos das tapeçarias das Índias.

Digitalizado com CamScanner



Os grandes conjuntos artísticos de concepção holandesa fixam a perspectiva do domínio holandês e não o Brasil, com contorno unitário, desejado e imaginado a partir de um ponto de vista autodefinidor. O estabelecimento de postos na costa atlântica africana, necessários à navegação européia, faz com que a África se torne para eles um complemento do continente americano, tal como aparece nas pinturas holandesas. Elas expõem aspectos diplomáticos das relações entre africanos e holandeses no Brasil e maquiam os aspectos estigmatizantes do tráfico de escravos (Corvisier, 1976, p. 239).

A *Dança Tapuia* completa o conjunto de pinturas etnográficas pertencentes ao Nationalmuseet, de Copenhague. Distingue-se pela composição em movimento, uma vez que a pose das figuras anteriormente mencionadas obedecia à maneira de definir e estabilizar conceitos e a *Dança* em questão traduz o desencadeamento de posições, atitudes e expressões de vários índios em movimento. Há correspondência entre as figuras pintadas e estudos individuais menores, seguramente tomados do natural, guardados no Museu Estatal de Berlim.

Há ainda dois pontos a assinalar. O primeiro é que desconhecemos a localização original dessas pinturas, havendo suposições que tivessem sidos produzidas no Brasil, destinadas ao Palácio da Boa Vista, no Recife, ou ao Palácio de Friburgo (que quer dizer cidadela da liberdade), na Ilha de Antonio Vaz, embora não se tenha evidência para a solução conclusiva da questão. Há também indícios de terem estado em Mauritshuis, casa de Nassau em Haia.

**97. Albert Eckhout**
*Dança Tapuia*
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 168 X 294 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE
*Obra também conhecida como* Tarairiu-Dancers

É possível cogitar que as pinturas murais, dispostas como janelas abertas, apresentassem teor ilusionista e provocassem visão enganosa da linha do horizonte, tão caracteristicamente baixa, como a haviam captado os holandeses em sua própria terra e de modo a entoar a poética dominância do céu, grandioso em sua luminosidade.

Afinal, nunca é demais insistir no estatuto ficcional da imagem. A imagem, como se sabe, não corresponde ao que se tem diante dos olhos. É sempre uma presença em ausência, o meio de expressão por excelência de que se valem os viajantes ou, se se preferir, os ocupantes estrangeiros.

O segundo ponto diz respeito à descoberta mais recente de um outro presente oferecido por Nassau para o eleitor de Brandenburgo, após sua volta do Brasil, em 1652. Os *Libri Picturati*, que pertenceram à Biblioteca de Berlim, foram dados por perdidos durante a II Guerra e vieram a ser reencontrados só em 1977, na Cracóvia, estando guardados na Biblioteca Jagiellonska da universidade daquela cidade. Do acervo recuperado, sete volumes são legado da dominação holandesa no Brasil e contêm preciosos desenhos, aquarelas e pinturas a óleo sobre papel, constituindo-se principalmente em anotações de história natural e etnografia: quatro volumes do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, dois volumes de *Manuais* e um volume da *Miscellanea Cleyeri*. Essa descoberta deu um novo impulso ao estudo da obra de Eckhout, pois, entre as centenas de desenhos encontrados, inúmeros podem ser atribuídos a esse artista e ao cientista Marggraf e têm propiciado esclarecimentos com respeito às obras correlatas de outras tantas autorias do grande legado de Nassau.

O interesse despertado pela obra de Eckhout, cujo caráter interdisciplinar exige o reconhecimento iconográfico de um universo hoje estudado por meio de várias disciplinas científicas e artísticas, tem sido alvo da atenção de sucessivos especialistas e alcançou uma rigorosa sistematização na obra *Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII*, de Whitehead e Boeseman (1986). Os autores identificam e comparam grande número de documentos, num monumental empreendimento sobre as fontes iconográficas para o estudo de obras produzidas no período de Nassau e outras daí derivadas, fato que compõe uma teia complexa de relações. Os cientistas só não podiam imaginar que, ao escrever uma obra sobre arenques e anchovas, seriam levados a estudar tapeçarias e gobelins, cartógrafos antigos e artistas holandeses da "idade de ouro", como eles mesmos reconhecem.

As pinturas encadernadas nos *Theatri* são estudos isolados, possivelmente do natural, de figuras animais, vegetais e humanas atribuídas a Eckhout, Frans Post, Piso e Marggraf, à espera de um melhor conhecimento, tanto no tocante à sua dimensão iconográfica quanto no que diz respeito aos inúmeros estudos comparativos, sem os quais nenhuma atribuição é possível, nem tampouco o conhecimento dos motivos que deram origem a outras obras, nem a compreensão do teor dessas transformações.

Os desenhos e as pinturas da coleção da Cracóvia seriam destinados aos livres jogos ornamentais das *Teinture des Indes* e de outras obras decorativas. Constituem também uma das primeiras obras científicas sobre a natureza brasileira. No *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, a natureza é exposta de maneira ordenada, formando uma sucessão de ícones animais (aquáticos, voadores e mamíferos, conjunto este do qual participavam os homens) e ícones vegetais. Esses originais foram atribuídos primeiramente a Georg Marggraf, havendo um paralelo entre esse material e as ilustrações da *Historia Naturalis Brasiliae*, de sua autoria e Wilhelm Piso.

Como duas faces da mesma moeda, os desenhos e as pinturas da coleção da Cracóvia trazem em si possibilidades científicas e decorativas, de acordo com a mentalidade do século XVII.

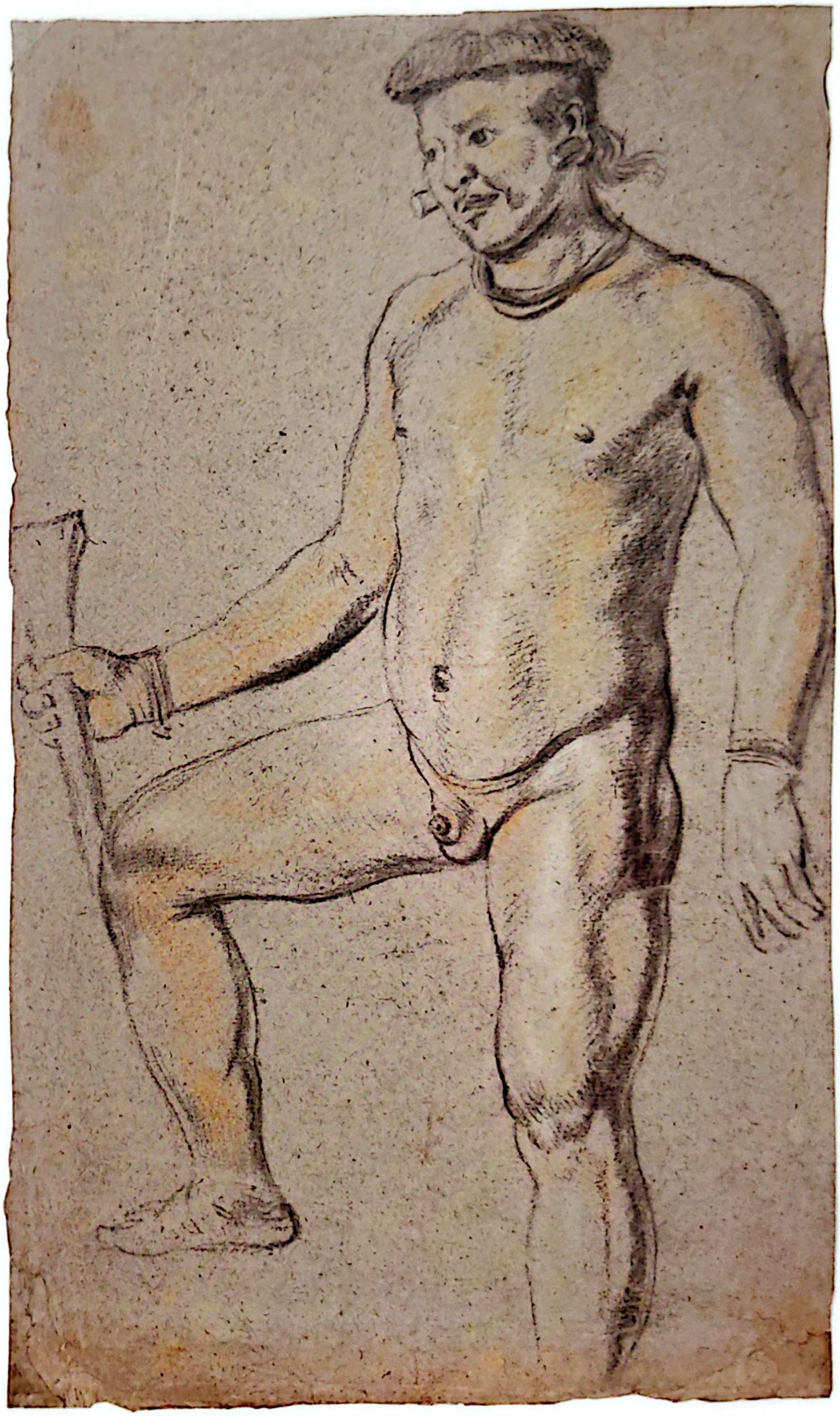
Digitalizado com CamScanner




**98. Albert Eckhout**
*Retrato de Índio Tapuia*
CRAYON E CARVÃO, 37 X 25,7 CM
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, BERLIM, ALEMANHA

Digitalizado com CamScanner

**99. Albert Eckhout**
*Homem Tapuia de Pé*
CRAYON E CARVÃO. 41 X 24.4 CM
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, ALEMANHA



Digitalizado com CamScanner



**100. Albert Eckhout**
*Mulher Tapuia Sentada*
CRAYON E CARVÃO 33,2 X 21,6 CM
STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN ALEMANHA

Digitalizado com CamScanner

# As Tapeçarias das Índias

UNESP Biblioteca IGCE CAMPUS DE RIO CLARO

Das majestosas tapeçarias conhecidas como *Teinture des Indes*, um primeiro conjunto teria sido tecido no ateliê de Van der Gucht, na Holanda, a partir de obras do legado de Nassau. Mas as tapeçarias viriam a se tornar efetivamente conhecidas pelos inúmeros exemplares procedentes de outras duas gerações produzidas pela Manufacture des Gobelins, em Paris, tempos depois.

As *Anciennes Indes* (IL.112/114/117) começaram a ser tecidas em 1687, com base em cartões possivelmente de autoria de Eckhout, derivados de fontes e modelos não completamente apurados, mas que não excluem as quarenta pinturas, entre as quais estavam motivos de Frans Post e Eckhout, presenteadas pelo príncipe Maurício de Nassau ao então rei da França, Luís XIV. As *Nouvelles Indes* (IL.104 a 109)) são tecidas entre 1735 e 1799, e François Desportes dedica-se à realização de novos desenhos para esse fim, alterando os modelos anteriores e acrescentando contribuições aos originais.

Da lavra de Desportes para essa nova edição das tapeçarias, existem alguns cartões e um grande número de desenhos e pinturas preliminares até hoje no acervo da Manufacture Nationale de Porcelaine, em Sèvres. Quais foram as pinturas que estiveram na base desse processo de transformação, as do ateliê de Van der Gucht ou as presenteadas pelo príncipe Nassau ao rei da França, e quem as teria realmente transformado em cartões para as fabulosas tapeçarias executadas pela manufatura francesa?



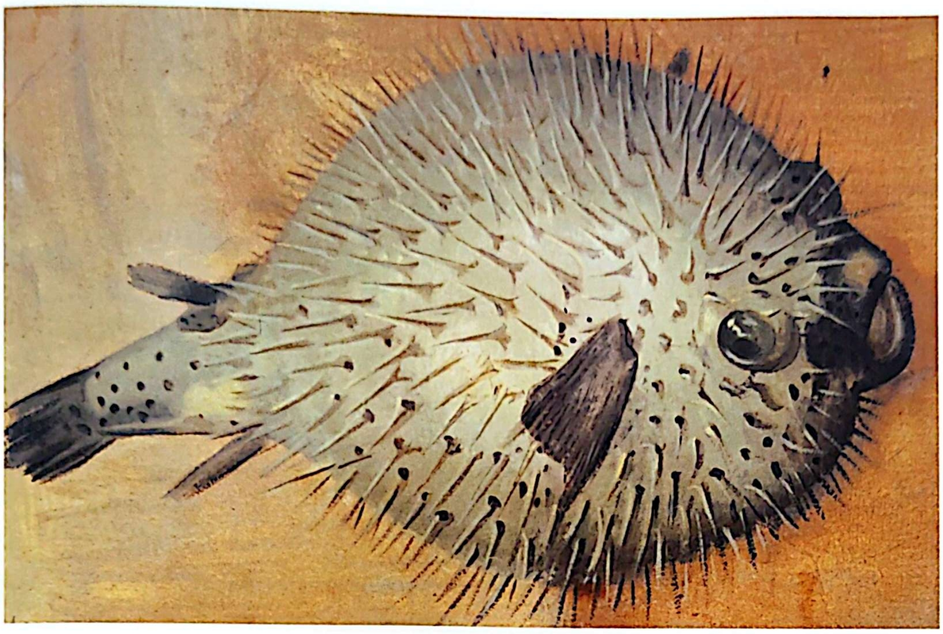
DETALHE DA IL 113

Muitas dúvidas persistem, mas, com o estudo comparativo das pinturas e dos desenhos encontrados na Cracóvia, as hipóteses vão-se tornando mais sólidas. Os notáveis resultados atingidos pelas pesquisas são ainda tidos como insuficientes pela perspectiva da história da arte, considerando-se a extensão do legado artístico de Nassau, a incerteza das autorias, o processo de sucessivas reapropriações e transformações.

Com toda a certeza as tapeçarias tomam por base o imaginário de Eckhout, seja através dos desenhos e pinturas produzidos no Brasil, seja através da composição de cartões para esse fim específico. Whitehead e Boeseman apontam equivalências entre figuras que compõem os diversos temas das tapeçarias e motivos isolados nos desenhos dos *Theatri* (IL.101 a 103B), nos *Manuais*, na *Historia Naturalis*, assim como com as pinturas do Nationalmuseet, de Copenhague, e do teto de Hoflössnitz. Encontram também equivalências com desenhos de Schmalkalden e do *Thier Buch*, de Wagener, e com pinturas de Frans Post. As correspondências são por vezes relativas às espécies encontradas da flora e da fauna representadas e em outros casos aos modos figurativos pelos quais são transformadas em representações.

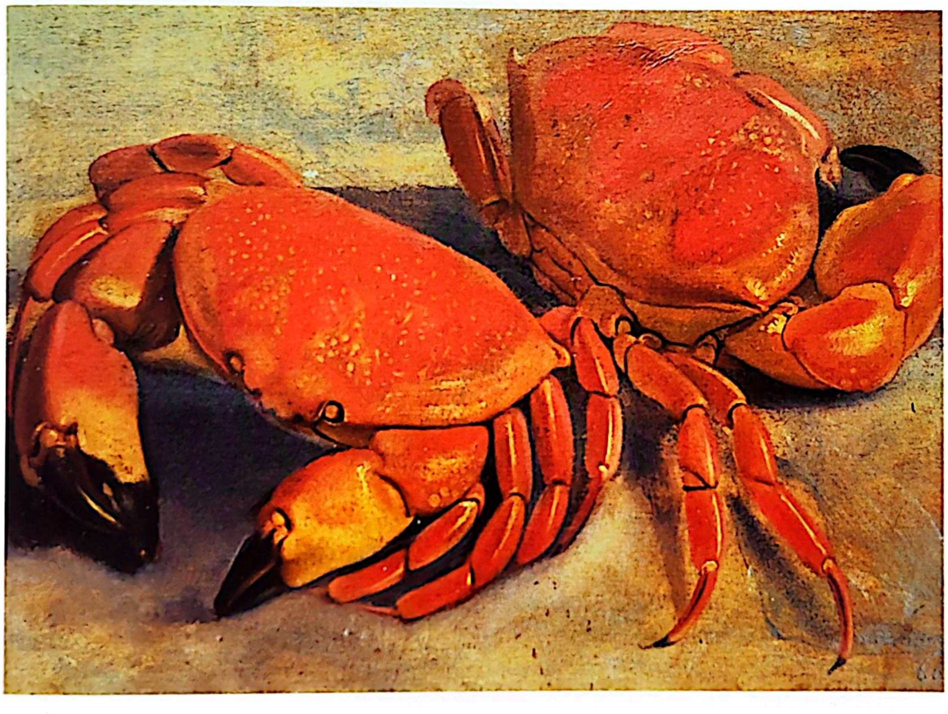
São oito os temas tratados pela riqueza de colorido e por meio dos valores pictóricos das tapeçarias, que revelam concepções divergentes e múltiplos partidos. Os motivos recortados e a configuração entrelaçada de cada peça atendem principalmente a uma vontade decorativa. Decorrem da liberdade distributiva peculiar às obras ornamentais. Nem tudo o que se vê pode ser atribuído à *visão exótica*, porque aqui também se encontra o resultado da mesma *visão edênica* que já percorria as paisagens da Gênese de autoria de Jan Breughel e Peter Paul Rubens, assim como a gravura flamenga, anteriormente mencionadas.

Os animais predominam na composição de três temas, nos quais se encontram resíduos das



**101. Albert Eckhout** (atribuição)
*Guamaiacuguara (Diodon hystrix) (Baiacu de Espinho)*
ÓLEO SOBRE PAPEL, 43,5 X 29 CM
OBRA DO *THEATRUM RERUM NATURALIUM BRASILIAE, ICONES AQUATILIUM, LIBRI PICTURATI* A32, FÓLIO 95, 1660
BIBLIOTEKA JAGIELLONSKA, CRACÓVIA, POLÔNIA

*A pintura atribuída a Albert Eckhout, é semelhante à gravura* Guamajacu Guara *encontrada na* Historia Naturalis, *de Piso e Marggraf, livro IV, cap. X, segundo comparação de Whitehead e Boeseman (1989)*



**102. Albert Eckhout** (atribuição)
*Krabben (Ucanaguaçu)*
ÓLEO SOBRE PAPEL, 23,3 X 33,3 CM
OBRA DO *THEATRUM RERUM NATURALIUM BRASILIAE, ICONES AQUATILIUM, LIBRI PICTURATI* A32, FÓLIO 357, 1660
BIBLIOTEKA JAGIELLONSKA, CRACÓVIA, POLÔNIA

Digitalizado com CamScanner

(Página anterior)

**103. Albert Eckhout** (atribuição)
*Tapiriirete* (Tapir)
ÓLEO SOBRE PAPEL, 20 X 27,5 CM
OBRA DO THEATRUM RERUM NATURALIUM BRASILIAE, ICONES ANIMALIUM, LIBRI PICTURATI A34, FÓLIO 109, 1662
BIBLIOTEKA JAGIELLONSKA, CRACOVIA, POLÔNIA

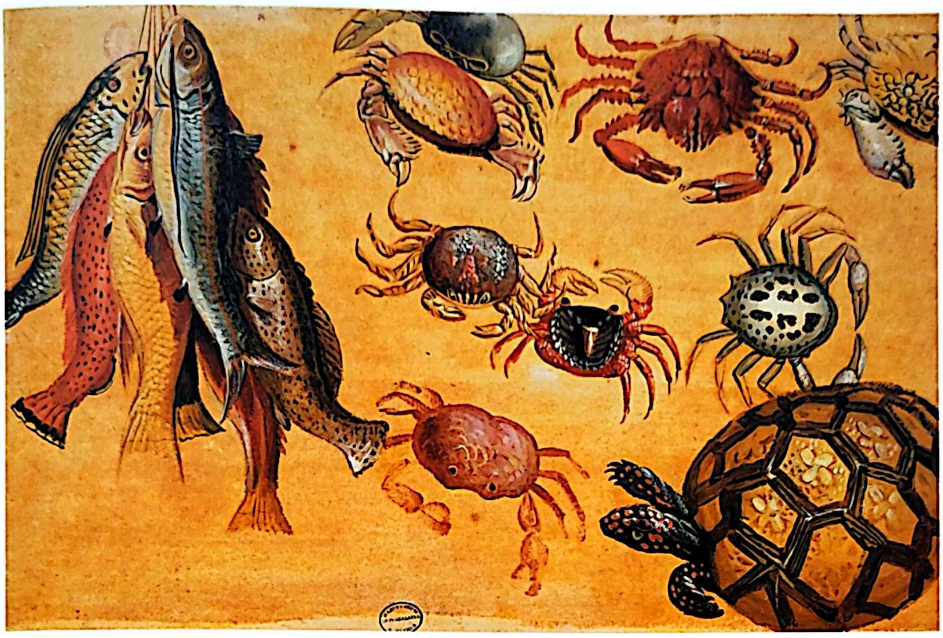
*Whitehead e Boeseman (1989) observaram a figuração do tapir também na* Historia Naturalis, *de Piso e Marggraf, livro VI, cap. VI*



criações alegóricas dos continentes. As tapeçarias intituladas *O Combate dos Animais* (IL.110), *O Elefante* (IL.111) e *A Zebra* (IL.114) tornam-se mais inteligíveis se pensadas como evocações da América, no primeiro caso, e da África, nos outros dois. Os recortes talhados pela ótica do conquistador holandês, uma sorte de "terceiro-mundismo" *avant la lettre*, não devem ser tomados por uma descrição equivocada da fauna do Brasil. Tudo indica que as composições tenham-se desenvolvido em torno de temas centrais: o tapir e a onça no primeiro caso, o elefante e o cavalo branco no segundo caso, a zebra, o rinoceronte e o tigre no terceiro. No entanto, nenhuma das tapeçarias reúne um conjunto de animais originário de um único continente.

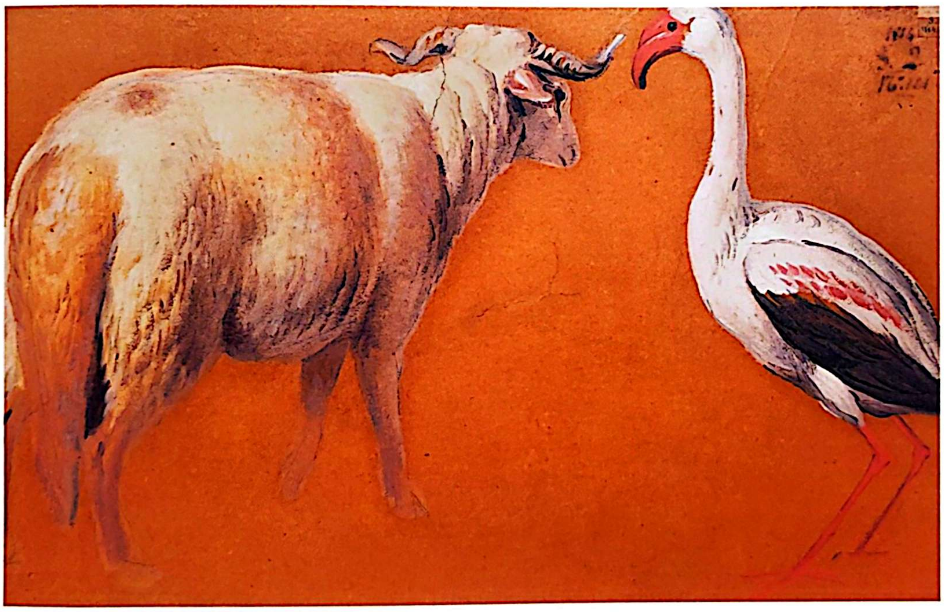
Os contornos clássicos dos índios brasileiros, em relação com a natureza exuberante, estão nas tapeçarias intituladas *O Índio Caçador* (IL.112) e *Os Pescadores* (IL.113). *O Índio a Cavalo* (IL.117) evoca um nativo chileno vestido de poncho, tendo ao lado um lhama e um cavalo branco seguro por um negro. A tapeçaria *Os Dois Touros* (IL.115) foi baseada em desenho de carro de boi de Frans Post e evoca os africanos do Nordeste do Brasil, enquanto a tapeçaria *La Negresse Portée Dans un Hamac*, conhecida como *O Rei Negro Carregado em Triunfo* (IL.116), remete ao rei africano transportado em palanquim por dois mouros. Finalmente, chama a atenção que a reprodução dos oito temas *exóticos* que compõem as séries tenha por resultado das sucessivas transposições a mescla de floras, de faunas, de índios americanos do território chileno e brasileiro, de reis e escravos africanos. A reiterada apropriação de registros feita pelos artistas holandeses em terra brasileira é um dos melhores exemplos do processo de migração das imagens entre países europeus, através de vários suportes e por mãos de artesãos e artistas que não viajaram ao Brasil. É um dos fundamentos da imagem a sua possibilidade de desprendimento da forma e capacidade de flutuação, sem a qual não se pode falar em imaginário.

Digitalizado com CamScanner



**104. François Desportes**
*Étude de Poissons, Crustacés, Tortue (Estudo de Peixes, Crustáceos, Tartaruga)*
ÓLEO SOBRE PAPEL BEGE COLADO SOBRE CARTÃO, 37 X 55 CM
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE, SEVRES, FRANÇA

*Estudo destinado à confecção da tapeçaria* Le Roi Porté par Deux Maures, *da série* Nouvelles Indes



**105. François Desportes**
*Étude de Bélier et d'Echassier (Estudo de Carneiro e de Garça)*
ÓLEO SOBRE PAPEL BEGE COLADO SOBRE CARTÃO, 27 X 44 CM
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE, SEVRES, FRANÇA

*Estudo destinado à confecção da tapeçaria* La Negresse, *da série* Nouvelles Indes

Digitalizado com CamScanner



**106. François Desportes**
*Étude de Tapir (Estudo de Tapir)*
ÓLEO SOBRE PAPEL COLADO SOBRE CARTÃO. 16,5 X 23,5 CM
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE. SEVRES. FRANÇA

*Estudo destinado à confecção da tapeçaria* Le Combat des Animaux, *da série* Nouvelles Indes



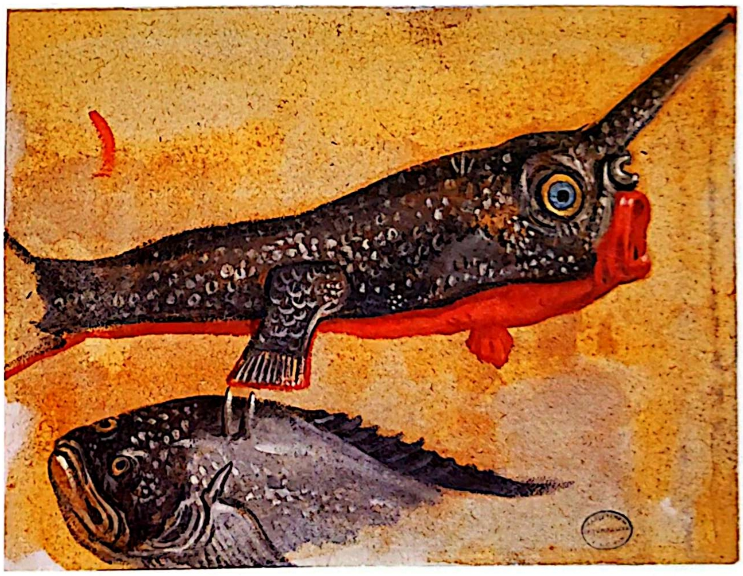
**107. François Desportes**
*Étude d'Oiseaux et de Tatous (Estudo de Pássaros e Tatus)*
ÓLEO SOBRE PAPEL COLADO SOBRE CARTÃO. 30 X 50 CM
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE. SEVRES. FRANÇA

*Estudo destinado à confecção da tapeçaria* Le Cheval Rayé, *da série* Nouvelles Indes



**108. François Desportes**
*Étude de Singe (Estudo de Macaco)*
ÓLEO SOBRE PAPEL COLADO SOBRE CARTÃO, 23 X 31,5
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE, SEVRES, FRANÇA

*Estudo destinado à confecção de tapeçaria da série* Nouvelles Indes

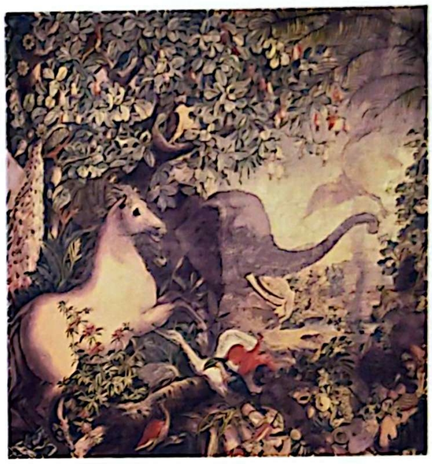


**109. François Desportes**
*Étude de Poissons (Estudo de Peixes)*
ÓLEO SOBRE PAPEL COLADO SOBRE CARTÃO. 23 X 31,5
MANUFACTURE NATIONALE DE PORCELAINE. SEVRES. FRANÇA

*Estudo destinado à confecção da tapeçaria* Le Cheval Rayé, *da série* Nouvelles Indes

Digitalizado com CamScanner





*(À esquerda)*

**110. Manufacture des Gobelins**

*Le Combat des Animaux (O Combate dos Animais)*, Paris, séc. XVII

TAPEÇARIA, 292 X 213 CM., SÉRIE *NOUVELLES INDES*

COLEÇÃO BEATRIZ E MÁRIO PIMENTA CAMARGO, SÃO PAULO, BRASIL

*(Acima)*

**111. Manufacture des Gobelins**

*L'Éléphant (O Elefante)*, Paris, 1723c.

TAPEÇARIA, 322 X 317 CM., SÉRIE *ANCIENNES INDES*

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner

**112. Manufacture des Gobelins**
*Le Chasseur Indien (O Índio Caçador)*, Paris, 1692-1700
TAPEÇARIA, 323 X 217 CM., SÉRIE *ANCIENNES INDES*
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, BRASIL



*(Página ao lado)*

**113. Manufacture des Gobelins**
*Les Pêcheurs (Os Pescadores), Paris*
TAPEÇARIA, 293 X 300 CM., SÉRIE *NOUVELLES INDES*
COLEÇÃO BEATRIZ E MARIO PIMENTA CAMARGO, SÃO PAULO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner



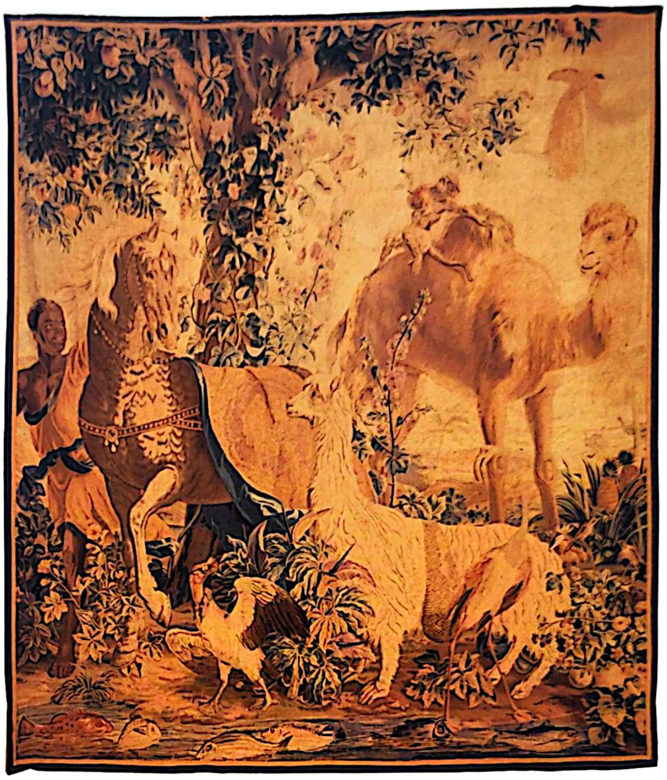
Digitalizado com CamScanner

**114. Manufacture des Gobelins**

*Le Cheval Rayé (A Zebra)*, Paris

TAPEÇARIA, 299 X 300 CM , SÉRIE *NOUVELLES INDES*

COLEÇÃO BEATRIZ E MÁRIO PIMENTA CAMARGO, SÃO PAULO, BRASIL



**115. Manufacture des Gobelins**

*Les Deux Taureaux (Os Dois Touros)*, Paris, 1723 c.

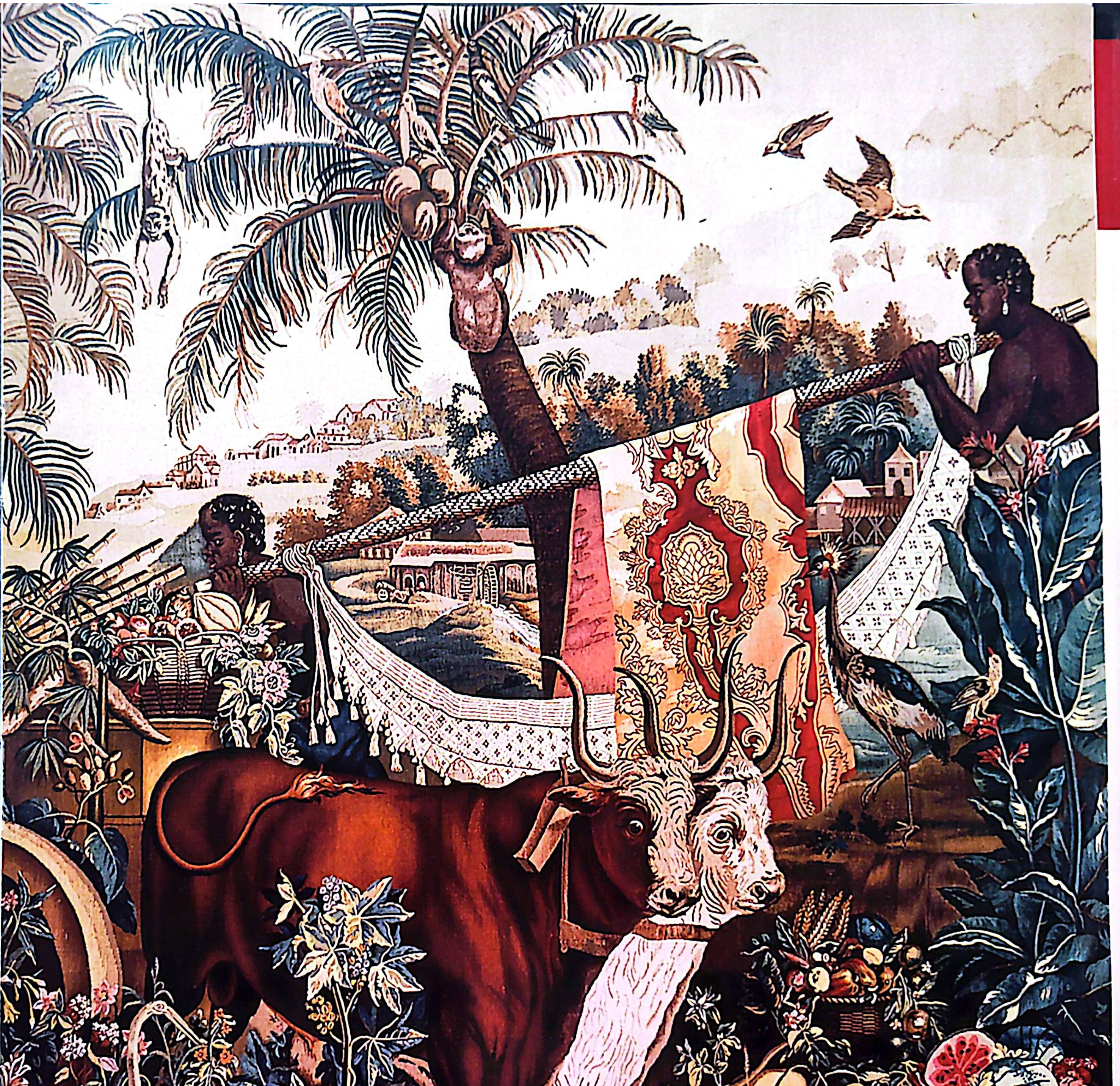
TAPEÇARIA, 322 X 356 CM , SÉRIE *ANCIENNES INDES*

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, BRASIL

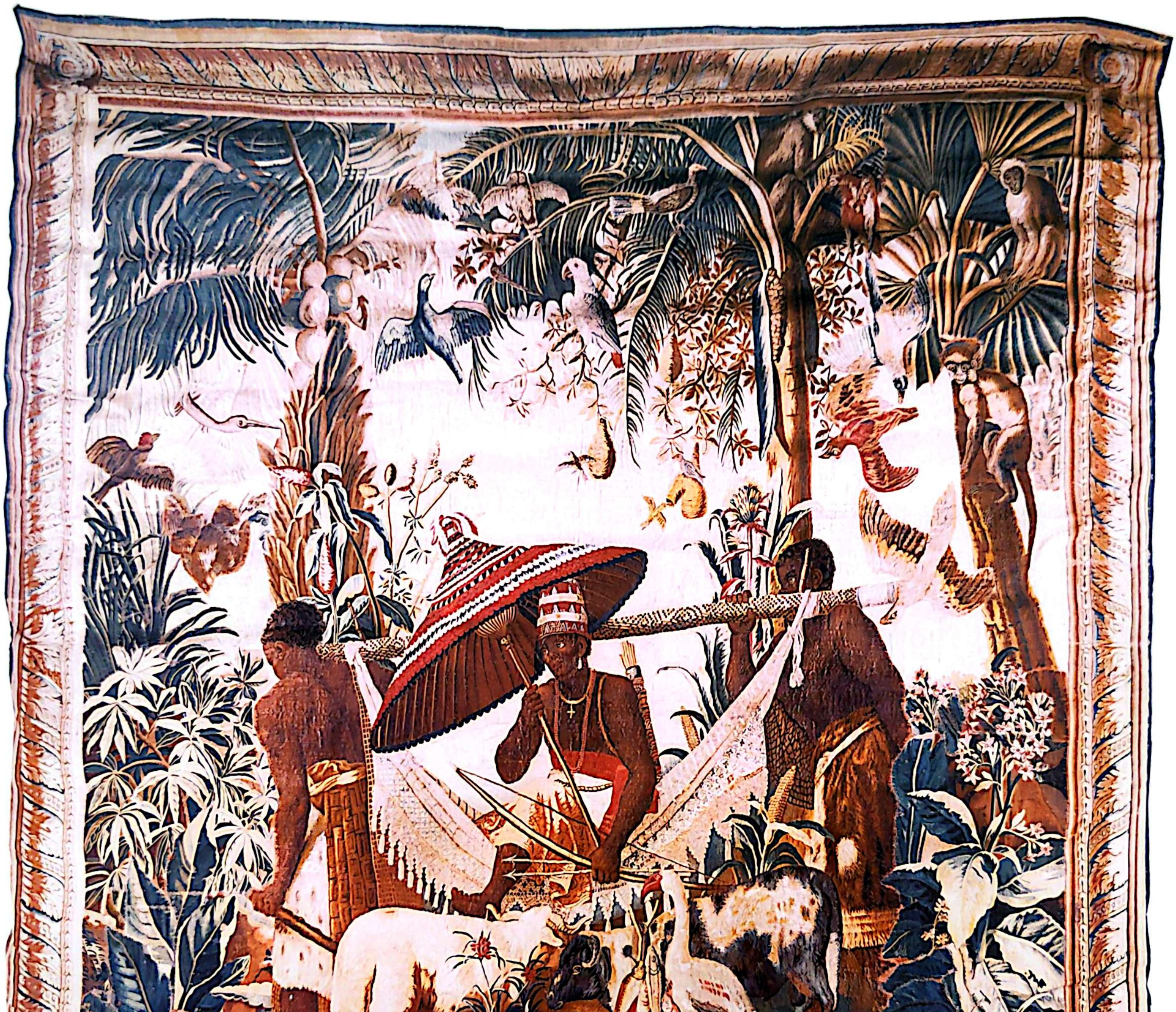
*A obra encontra-se atualmente exposta no Palácio da Alvorada, em Brasília*



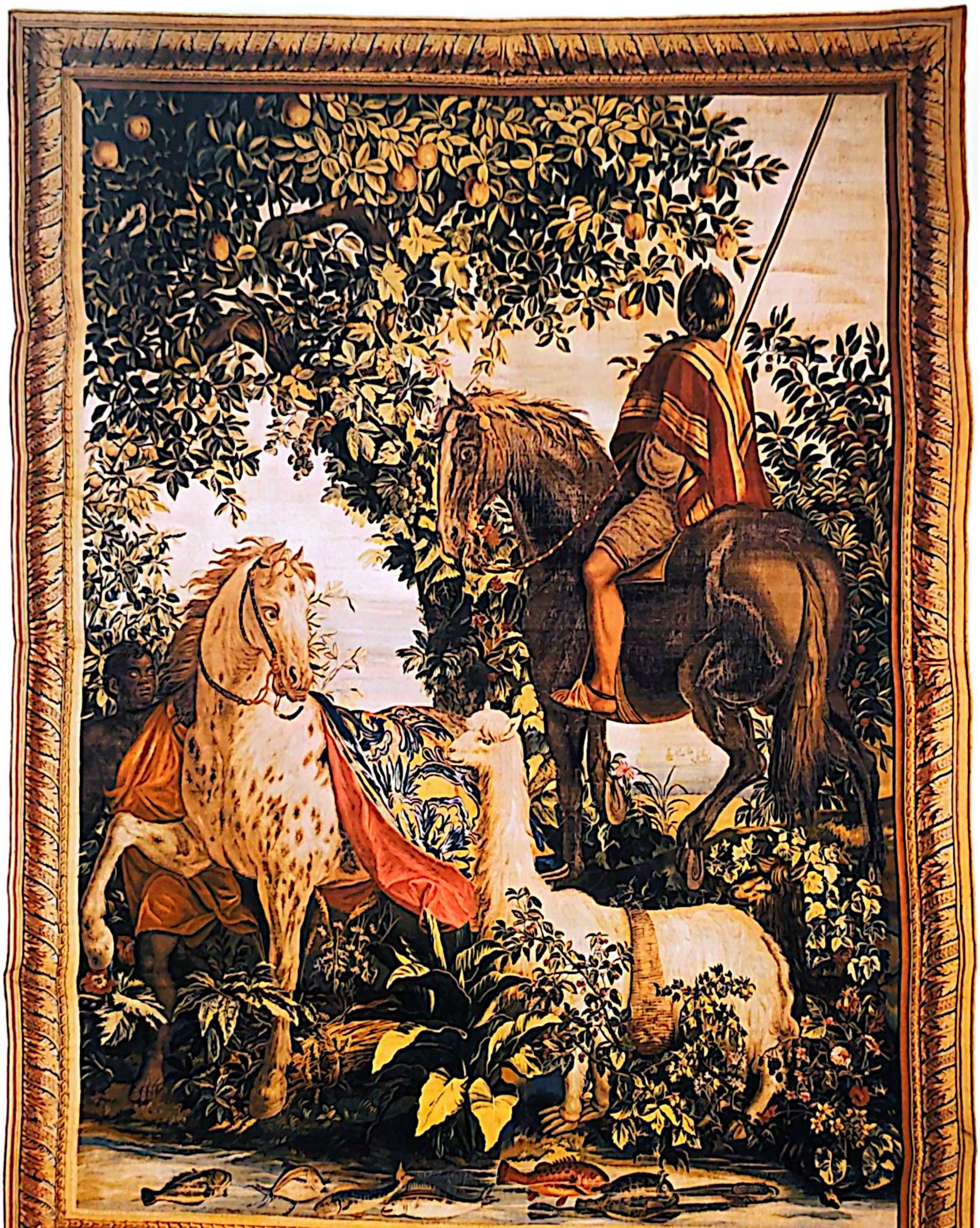
Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner



**118. Alexandre Baeré**
*América*, 1690
TAPEÇARIA EM LÃ E SEDA. 260 X 450 CM
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA, PORTUGAL

Digitalizado com CamScanner

# Os Simulacros e a Origem dos Sentidos

A relação que os holandeses estabelecem com a natureza denota regras de uma observação puramente física ou científica, como se poderia dizer de acordo com o entendimento moderno. Em que consiste a nova abordagem da ciência da natureza, que se desenvolve em oposição à crença religiosa e sem preocupações morais? E em que se sustenta? A natureza não é entendida como fruto da ação providencial e não transmite mais mensagens divinas aos homens. A natureza não é mais tida como resultado da fatalidade dos astros, como compreendiam as concepções da física finalista dos filósofos antigos. Não havendo uma intenção na natureza a ser lida pelos homens, eles podem passar a apreender o mundo sensível, que se apresenta como imagem da realidade. O caminho do conhecimento que conduz à natureza é reduzido aos sentidos (Lenoble, 1969, p. 266).

A pintura holandesa feita no Brasil pelos artistas e cientistas que acompanharam Johan Maurits de Nassau introduz outros parâmetros de visualidade. Convém, por isso, advertir preliminarmente sobre a entrada em pauta de uma nova concepção de *imagem*, pois não se trata mais da imagem difusa, configurada pela atividade da imaginação, nem de adivinhar os sinais da escrita divina na natureza. O artista já não pretende encontrar as similitudes das coisas do universo. A nova noção de imagem diz respeito aos simulacros visíveis dos corpos, às emanações das coisas no espaço, ao vazio que torna possível a visão dos corpos. A pintura holandesa realiza à luz do dia a descoberta do fenômeno da vista. Pode-se dizer que assinala outro renascimento: o renascimento dos sentidos.

A mais precisa e sintética consideração sobre a origem dos sentidos que se pode trazer aqui à consideração procede de um poeta, Lucrécio (Roma, 98-55 a.C.), que transcreve a doutrina grega de Epicuro (341-270 a.C.) — fundada sobre o atomismo de Demócrito (sécs. V e IV a.C.) — para a sociedade culta da república de Roma. A obra poética de Lucrécio *De Rerum Natura*, escrita em seis livros na forma de versos, tem seu fundamento no conhecimento da realidade física e pressupõe toda realidade como matéria, constituída de átomos em movimento, que, combinados entre si, formam a multiplicidade das coisas do universo. Quem senão os epicuristas poderiam orientar a atenção humana para a percepção dos vultos e dos simulacros dos objetos?

Diz sabiamente Lucrécio no terceiro livro, que trata da percepção, das sensações, dos sonhos, da paixão e do amor, que "...a vista deriva dos simulacros, nem seria possível ver alguma coisa sem eles". E acrescenta mais adiante que "...a imagem faz perceber a que distância o objeto está do olho e provê para que uns objetos estejam distintos dos outros". Na sua opinião, o que dá a ver o objeto é a imagem que ele emite ao redor, a trama do *lugar* que cria a consciência do olho. Os *simulacros* dos corpos ou as *imagens* têm existência real e são fundamentos do sistema atomista, segundo a doutrina epicurista. Para Lucrécio as imagens são emitidas pelos corpos, aparecem em espelhos de água e em outras superfícies luzentes. Ele discorre sobre a forma da imagem dos corpos, que considera similar a eles, sutil, invisível, retraída. Adverte sobre a tenuidade dos simulacros, uma vez que "a trama da imagem é sutil" e que "os átomos fogem aos sentidos". Faz digressões sobre superfícies espelhantes e reflexos (Lucrezio, p. 249).

Digitalizado com CamScanner

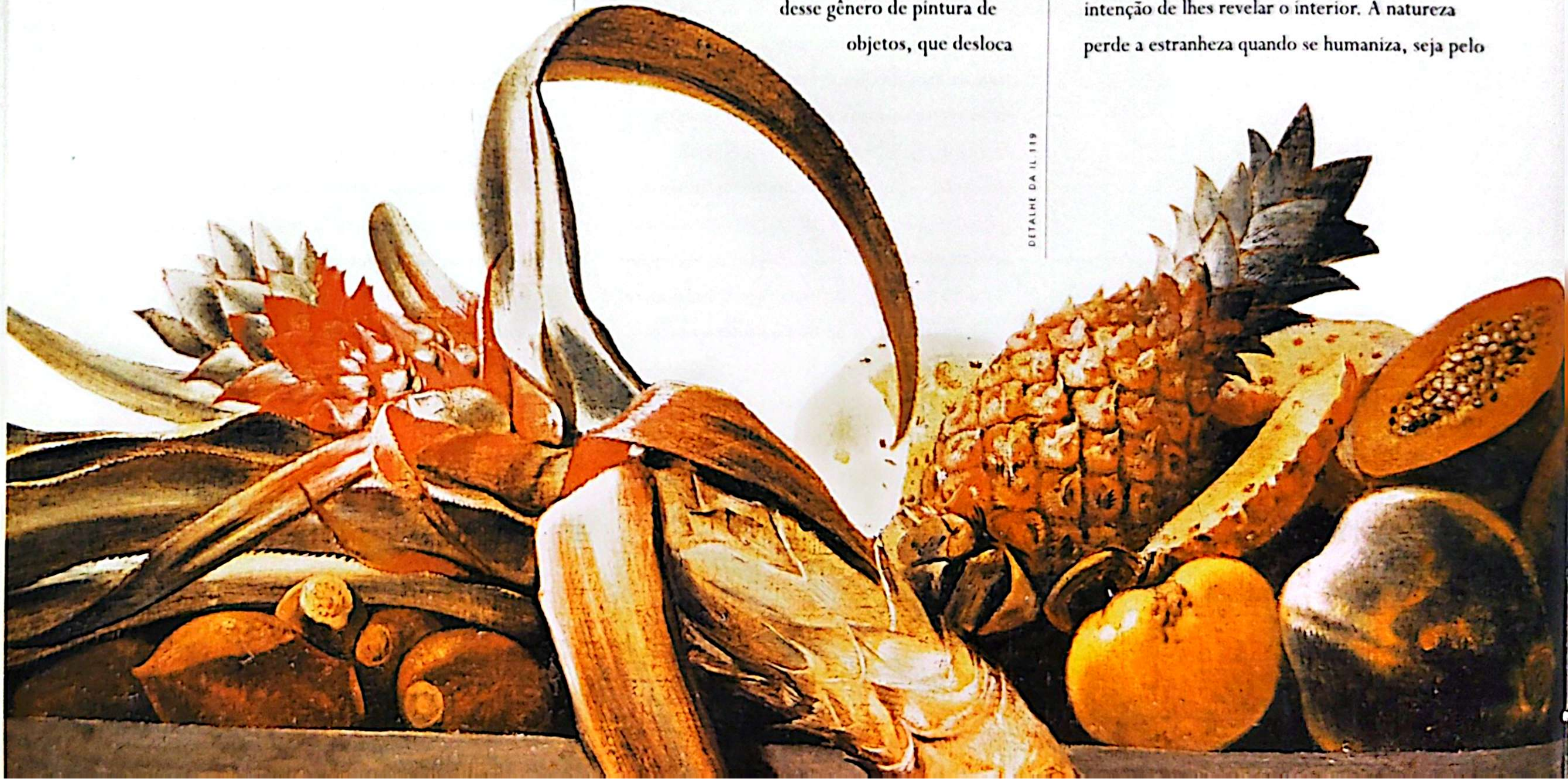
# As Coisas da Natureza

Vários exemplos da pintura holandesa irão revelar o gosto das formas, o sentimento direto da beleza das coisas, enfim mostrar que o artista se torna sensível ao apelo da vida que se irradia imediatamente. Vejamos o conjunto de doze naturezas-mortas, que surpreende pelo despojamento da concepção, de autoria de Eckhout. Também constaram do legado de Nassau ao rei Frederico III da Dinamarca, que permaneceu no gabinete real até passar ao Nationalmuseet, de Copenhague.

Para a composição dessas naturezas-mortas, o artista poderia ter utilizado estudos guardados na *Miscellanea*. São arranjos de frutos, sementes, raízes, inflorescências, nos quais a variedade das formas da natureza é orquestrada pela luminosidade da cor. As cores intensificam-se ao refletir-se umas nas outras, subtraem-se e escondem-se em espaços sombrios, interagem com a intensa luminosidade do céu. Em algumas dessas naturezas-mortas incide também uma luz oblíqua, mais ativa e misteriosa, como havia ensinado Caravaggio, inventor italiano desse gênero de pintura de objetos, que desloca o foco do humanismo que havia povoado como tema central a pintura dos séculos XV e XVI.

Os pintores flamengos instalados na Holanda, principalmente em Amsterdã, a partir do fim do século XVI, determinam o desenvolvimento da paisagem e da natureza-morta, que nessa época se tornam gêneros autônomos. Portanto, as naturezas-mortas já constituem uma tradição quando Eckhout vem ao Brasil e executa essas experiências eminentemente diurnas, tirando grande proveito da forte luminosidade do céu que avista refletindo sobre os corpos. A contemplação da natureza brasileira promove a visão e o tato, provoca a sensação do gosto e do cheiro, deixa que luzes e reflexos reverberem, projetando corpos ausentes no interior do quadro, vultos, não objetos, emissões do invisível, se assim pudermos dizer, em conformidade com a concepção acústica do espaço contínuo do universo.

As naturezas-mortas constroem os sentidos. Mas a clara aparência que tem a realidade da percepção não pode ir além das formas vistas. Eckhout corta o invólucro de alguns frutos com a intenção de lhes revelar o interior. A natureza perde a estranheza quando se humaniza, seja pelo



DETALHE DA IL. 119



**119. Albert Eckhout**
*Pineapple and Papaya (Abacaxi e Mamão)*
ÓLEO SOBRE TELA, 93 X 103,5 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE



**120. Albert Eckhout**
*Composição com Cocos*
ÓLEO SOBRE TELA, 90 X 90 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

Digitalizado com CamScanner



**121. Albert Eckhout**
*Palm Inflorescence and Basket of Spices (Inflorescência de Palmeira e Cesta de Especiarias)*
ÓLEO SOBRE TELA, 93 X 103,5 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

*(À direita)*

**122. Albert Eckhout**
*Composição com Cabaças, Frutas e Cactos*
ÓLEO SOBRE TELA, 90 X 90 CM
MUSEU NACIONAL DA DINAMARCA, COPENHAGUE

embelezamento, seja se tornando objeto do prazer humano, seja posta a serviço do homem, como é o caso da cabaça preenchida com farinha ao lado da raiz de mandioca. As naturezas-mortas de Eckhout são alimento e por isso falam da fecundidade das terras brasileiras. São um apelo da vida e não se enquadram no sentido religioso e pecaminoso das *vanitas,* do qual estará impregnada a natureza-morta holandesa em sua fase madura.

As naturezas-mortas de Eckhout (IL.119 a 122) têm uma clara definição no contexto da natureza-morta holandesa. No clássico livro de Sterling sobre o tema, o autor enuncia a modalidade do *buquê de flor,* expresso nas variações do ramalhete, em vaso, em *corbeille,* tradição advinda na sua opinião da prática italiana de tendência arcaizante e dos grotescos. Acrescenta que ela é seguida da modalidade da *mesa posta,* pela qual se desenvolve o interior burguês, e mais tarde das *vanitas,* uma tradição de Leiden. Estas, como se tem dito, correspondem ao motivo religioso, ao modo como o espírito puritano procurou anular o prazer dos sentidos, considerados fonte de ilusão e não de verdade. Entretanto, as naturezas-mortas de Eckhout são feitas pelo prazer dos sentidos e exibem a habilidade artística e o virtuosismo, que foram herdados pelo dito "Renascimento" da experiência da Antiguidade clássica. Caracterizam-se pela faculdade de pintar para enganar os sentidos, como os artistas italianos do século XV haviam visto nos modelos antigos. Promovem um jogo entre a aparência e a verdade, a partir das coisas da natureza que estimulam prazeres ilusórios, não verdadeiros. (Sterling, 1959; Leymarie, 1956, p. 74)

Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner

A concepção das naturezas-mortas de Eckhout denota um tributo aos trabalhos dos pintores de flor da primeira geração flamenga, que incorporavam a observação naturalista na tradição decorativa, produzindo obras de teor arcaizante e italianista. Para ilustrar o assunto, vale lembrar a seguir duas telas de Ambrosius Bosschaert, o Velho. Na *Natureza Morta Floral*, da coleção do Mauritshuis, em Haia, o vaso com flores está centralizado em um vão de janela situada frontalmente em relação ao espectador, sendo emoldurado pelo nicho, cujo parapeito aponta um ponto de fuga único na paisagem. A atmosfera que circunda o vaso e os limites do nicho deixa entrever a paisagem exterior. O vaso com flores não passa de uma paisagem simulada, interior. No *Buquê de Flores na Paisagem*, datado de 1619, pertencente a uma coleção de Estocolmo, o vaso está liberado dos limites laterais da janela, em proveito da horizontalidade da paisagem, que parece duplicar a extensão do parapeito. Os partidos das telas ilusionistas de Eckhout são os mesmos. Ele simula janelas que dão vista para o céu ao longe e dispõe as espécies botânicas próximas ao espectador sobre a superfície do parapeito. Apesar disso, a luminosidade do céu chega, muitas vezes, primeiro ao olho. Domina, como também se reflete sobre os vegetais que estão dispostos em plano bastante baixo. Outro jogo de *trompe l'oeil* é resultante da coincidência da linha de terra com a linha do horizonte, pela qual o artista promove o encontro da natureza-morta com a paisagem.

Como há um decisivo sentido vital nas coisas da natureza pintadas por Eckhout, nunca é demais lembrar que o aparecimento da pintura de paisagens, flores, animais, frutos, objetos, na modalidade decorativa e ilusionista de filiação antiga, é anterior ao surgimento do termo *natureza-morta*. Seria mais adequado, nesses casos, falar em *coisas da natureza*, pois o termo *still-leven* (vida ou natureza imóvel) foi adotado nos Países Baixos, por oposição à pintura de figuras animadas, como esclarece Sterling. O autor considera que "o termo *natureza-morta*, que prevaleceu em todas as línguas latinas, foi provavelmente inventado na França, nos círculos acadêmicos e antibarrocos" (Sterling, 1959, p. 42).

Há também três painéis de cestas de frutas (IL. 123 a 125) que compõem um conjunto maior de pinturas murais pertencente originariamente ao Het Hoogerhuis, em Randenbroek, que seguem a mesma filiação decorativa e apresentam o mesmo espírito de *trompe l'oeil* anteriormente apontados. Após a demolição do edifício, os painéis foram levados para o Rijskmuseum, em Amsterdã, estando atualmente guardados no Museu Flehite, em Amersfoort. São atribuídos por alguns autores a Eckhout, por outros a Van Campen, havendo também quem autorize a hipótese de terem sido feitos em colaboração pelos dois, não existindo até hoje informações decisivas quanto à relação que poderiam ter estabelecido. O interesse despertado pelas pinturas, que se valem da mesma solução da cesta de frutas que se encontra nas pinturas arcaizantes, deriva do reconhecimento de que, neste caso, a cesta representada no primeiro painel é similar àquela que aparece no ombro da figura tupinambá de autoria de Eckhout, encontrando-se também umas poucas frutas brasileiras entre outras européias (Whitehead & Boeseman, 1989, p. 98 e 99).

Outras pinturas decorativas produzidas na Holanda atribuídas a Eckhout são derivadas de imagens levadas do Brasil, como os oitenta painéis com figuras de aves do pavilhão de caça de Hoflössnitz, construído entre 1648 e 1650, nos arredores de Dresden. Foram pintados pelo artista ou feitos com base em pinturas de sua autoria, existindo equivalentes dessas figuras nos *Theatri*, como chamou a atenção Whitehead. Existem ainda pinturas de autoria do artista no Huis ten Bosch, e, quem sabe, ele produziu os quadros para o castelo de Pretz Elba, posteriormente transferidos para o Schwedt-Oder, dos quais restam apenas fotografias.

Digitalizado com CamScanner









**126. Johann Nieuhof**
*Ratssiou, Papayen, Indigo, Katssioú, Palacas, Brassielse Peeper, Suyker*
ÁGUA-FORTE, 29,7 X 36,3 CM
COMPOSIÇÃO DE ESPÉCIES NA PAISAGEM, QUE ILUSTRA O LIVRO *GEDENKWEERDIGE BRASILIAENSE ZEE-EN LANT-REIZE...*, DE NIEUHOF, EDITADO EM AMSTERDÃ, POR JACOB VAN MEURS, 1682
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

**123. 124. 125.**
**Jacob Van Campen** (atribuição)
*Naturezas-Mortas*
ÓLEO SOBRE PAPEL, 115 X 117 CM., 116 X 119 CM E 104,5 X 159 CM
FLEHITE MUSEUM, AMERSFOORT, HOLANDA

*As três pinturas decorativas fazem parte de um conjunto mural em que se lê "El todo es nada". São hoje propriedade do Rijksdienst Beeldende Kunst, em Haia, e estão expostas no Flehite Museum. A autoria deste conjunto de naturezas-mortas é atribuída também a Albert Eckhout*

Digitalizado com CamScanner

# A Paisagem Holandesa e o Brasil



DETALHE DA IL 127

As paisagens do Brasil pintadas por artistas holandeses que estiveram no país durante o governo de Nassau ou baseadas em registros visuais trazidos à Holanda testemunham a variedade de tradições artísticas que se veio combinar com os novos estímulos visuais, como a atmosfera surpreendentemente luminosa, a imensidão da paisagem despovoada, o estranhamento provocado pela vegetação e pelos animais dos trópicos, pela visão da diversidade dos tipos humanos, em meio à sonoridade das línguas dos portugueses, índios, africanos e mestiços do Brasil.

A geração de artistas, decisiva para a formação da paisagem holandesa naquelas primeiras décadas do século, foi intérprete de peculiaridades do *lugar* holandês. O aspecto plano da terra holandesa permitiu ao observador situado no solo a percepção da extensão e a presença ostensiva do céu e levou o artista a se defrontar com um "mundo móvel", feito de espaço, ar e luz, nuvens e vento, como reconheceu Germain Bazin. Para o autor, os holandeses fizeram a paisagem "onde o céu é tudo" e, por isso, invertida em relação àquela feita pelos flamengos. O sítio flamengo montanhoso havia sido expresso em quadros de linha do horizonte elevada e a vista alta podia deslizar a vôo de pássaro pelo território. Situados no solo, os holandeses olham a planície. Van Goyen pinta a região inundada, avista canais, na paisagem dominada por velhas construções; Salomon van Ruysdael pontua a paisagem com cenas da vida cotidiana, como torres (Bazin, 1950, p. 27-32).

A mais notável contribuição foi de autoria de Frans Post, que acompanhou Maurício de Nassau ao Brasil e se tornou pintor oficial do governo holandês da Índias Ocidentais, de 1637 a 1644, em circunstâncias que não foram ainda totalmente esclarecidas. O interesse topográfico, a preponderância de registros da vida militar dos ocupantes holandeses e outros aspectos que marcam a obra gráfica e pictórica realizada por Post no Brasil mostram-se efetivamente condizentes com as responsabilidades oficiais.

Há hipóteses de que Frans Post tenha sido iniciado no desenho e na pintura por seu irmão Pieter Post, arquiteto que possivelmente acompanhou a comitiva de Nassau no Brasil, além também de suposições de que tenha passado pelo ateliê de Salomon van Ruysdael ou estudado com Pieter Molijn (Larsen, 1962). De modo geral, não havendo sobrevivência de obras anteriores àquelas que veio a produzir no Brasil, as experiências datadas do período brasileiro não deixam margem a dúvidas quanto a sua filiação às tradições paisagísticas da pintura holandesa dos anos 30, como tem sido alertado pelos críticos.

Em que se poderia resumir a tradição da paisagem de Haarlem na qual se ancora a obra de Post, nessa etapa? Em linhas gerais, na perspectiva tomada a partir do ponto de vista de um observador em altura inferior ao horizonte; nos recursos de enquadramento do primeiro plano aberto para uma vasta planície, operado pelas árvores colocadas à direita ou à esquerda do quadro; no desenho diagonal, traçado por caminhos ou rios sinuosos, que unem o primeiro plano à baixa linha de horizonte, situada a um terço de altura do quadro. Todos aspectos já conhecidos e expostos com precisão por Erik Larsen (1962).

Se observarmos atentamente a vista holandesa de autoria de Jansz Pieter Post (1608-1669) intitulada *Paisagem com Armazém Coberto de Palha*, 1633, na coleção do Mauritshuis, em Haia, e a compararmos com a *Vista de Itamaracá*, uma das pinturas de Post da fase brasileira, de 1637, que se encontra no mesmo acervo, descobriremos um possível modelo para a organização



**127. Frans Post**
*Le Fleuve São Francisco et le Fort Maurice (O Rio São Francisco e o Forte Maurício)*, 1638
ÓLEO SOBRE TELA, 60 X 88 CM
MUSÉE DU LOUVRE, PARIS, FRANÇA

*Pintura da fase brasileira de Frans Post*

estrutural dos quadros de Frans Post feitos no Brasil. Veremos ainda que a afinidade da paleta entre as duas obras evidencia que a atmosfera holandesa reveste essa que é uma das primeiras paisagens brasileiras. O colorido da pintura holandesa esteve presente nos quadros que compõem a etapa brasileira de Frans Post, como a lembrança da paisagem brasileira acompanhou o pintor, de volta à Europa. A descrição do campo holandês por Jansz Pieter Post chama a atenção para o fato de a paisagem rural ter sido assunto por excelência da pintura de Frans Post sobre o Brasil, não faltando nela exemplares de construção vernacular, como, por exemplo, os mocambos de cobertura de palha ou as carroças de tração animal, e que suas paisagens também acolheram a animação e o ritmo da atividade humana. O encontro da visão paisagística holandesa com as terras do litoral de Pernambuco foi em si um fato auspicioso.

A obra de Frans Post mereceu a atenção de Thomas Thomsen (1938), tendo sido catalogada por Joaquim de Souza Leão, autor da primeira monografia sobre o artista (1937). Foi também objeto do alentado estudo de Erik Larsen (1962), que deu sólido apoio às considerações de outros estudiosos.

São poucas as pinturas reconhecidas como sendo da primeira etapa de Post no Brasil. Além da já citada *Vista de Itamaracá*, no Mauritshuis, é oportuno registrar que *A Vista de Antonio Vaz*, procedente da família Silva Prado, herdeira do embaixador Joaquim de Souza Aguiar, no Brasil, acaba de ser transferida para coleção estrangeira. Outras quatro obras fizeram parte do presente oferecido pelo príncipe Maurício de Nassau ao rei Luís XIV da França, estando hoje no Museu do Louvre, em Paris.

As características peculiares que marcam a elaboração de Post, nessa época, podem ser observadas em duas de suas obras, datadas de 1638, que estão aqui ilustradas. *O Rio São Francisco e o Forte Maurício* (IL. 127), pintura de luminosidade homogênea e desenho simplificado, na qual o artista recorreu à composição diagonal para simular profundidade da extensão de terra até o horizonte, partido constante na paisagem de tradição holandesa. Em contraponto com a

Digitalizado com CamScanner



**128. Frans Post**

*L'Ancien Fort Portugais de Trois Rois Mage Aupre du Rio Grande (O Antigo Forte Português dos Três Reis Magos Perto ao Rio Grande), 1638*

ÓLEO SOBRE TELA, 60 X 88 CM.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS, FRANÇA

*Pintura da fase brasileira de Post*



**129. Frans Post**

*Praelium Prope Portum Calvum*, 1645 c.

DESENHO, 33 X 51 CM.

THE BRITISH MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

*A obra corresponde à ilustração nº 6 do volume* Archetipae Delineationes Brasiliae Regionum, *1645 c., com 32 desenhos que serviram de base para as gravuras do livro de Caspar van Baerle* Rerum per Octennium Brasiliae

Digitalizado com CamScanner

abertura da paisagem, o primeiro plano como uma espécie de moldura separa o lugar do observador da larga paisagem. A observação meticulosa da natureza tropical ofereceu o recurso preferido para a solução do primeiro plano, que Post compõe neste caso com a cutia e o cacto. Chamam também a atenção nesta fase de seu trabalho o predomínio do aspecto plano e o uso de perfis e configurações frontais.

*O Antigo Forte Português dos Três Reis Magos Perto de Rio Grande* (IL.128), ao qual Maurício de Nassau deu o nome de Forte Keulen, em homenagem ao comandante que o tomou dos portugueses, em 1633, reitera o interesse predominantemente histórico da paisagem, na qual Post fixou em contraluz uma embaixada de índios tapuias, desembarcando de canoa e acolhendo Maurício de Nassau, quando visitava a fortificação, em 1638 (Barlaeus, 1974). As outras duas pinturas da fase brasileira, pertencentes ao Louvre, são datadas de 1639. *Carro de Boi* alude à vida bucólica e *Paisagem de Porto Calvo* evoca a batalha dos holandeses contra os portugueses. Restaria, ainda, mencionar o *Forte Hendrik, na Ilha de Antonio Vaz*, para que completássemos a relação das pinturas seguramente elaboradas no Brasil.

Essas pinturas têm correspondência com desenhos que Post anotou do natural, dos quais também deve ter derivado o conjunto de 32 desenhos que estão guardados em um volume intitulado *Archetipae Delineationes Brasiliae Regionum* (IL.129), no British Museum, em Londres. Esse conjunto de desenhos foi preparado pelo próprio Post, logo após sua volta do Brasil, à exceção de gravuras para ilustração do relato de Gaspar von Barlaeus *Rerum per Octennium in Brasilia*, editado por Iohannis Blaeu, que Nassau fez publicar em Amsterdã, após sua volta do Brasil, em 1647, com a finalidade de divulgar sua administração da colônia. Há hipóteses de que algumas gravuras tenham sido feitas pelo próprio Post.

O exame dos desenhos, comparados com os quadros aos quais deram origem, instigado por Larsen, é muito esclarecedor. Acusa a competência gráfica de Post para demarcar as paisagens abertas, a tendência à visão panorâmica de caráter predominantemente topográfico e o interesse político e militar, um maior rigor descritivo no desenho que na pintura, que se mantém nas gravuras em talho doce. Já as pinturas apresentam tratamento mais simplificado, tendo sofrido mudança de proporções e se tornado menos extensas horizontalmente e mais profundas em grande número de casos. Essa constatação levaria Larsen a sustentar a tese de que Post teria se valido de uma luneta invertida de Galileu para transpor os desenhos, uma vez que era comum o recurso de utilização de lentes, na época.

O tema anotado na grafia do desenho transposto para o âmbito pictórico equivale, se assim pudermos dizer, à passagem da vida ativa para a vida contemplativa. As figuras humanas, que povoam os desenhos, qualificando as "cenas históricas", aparecem em menor número nas pinturas. Subordinam-se mais às exigências estéticas do quadro do que às necessidades documentais do tema. As figuras em ação nos desenhos cedem vez às figuras em descanso nas pinturas, quando não desaparecem totalmente, deixando um silêncio na paisagem. No curso da atividade artística de Post, imagens de negros, portugueses e mestiços irão povoar plasticamente o quadro, num ritmo que passeia sobre a tela.

Há também correspondência entre a pintura *Mauritsstad e Recife* (IL.130), datada de 1657, e o desenho original feito no período brasileiro, intitulado *Rua da Ponte e Mauritsbrug*, notando-se a permanência de edifícios frontais ao observador e o partido diagonal para extensão da profundidade do território e do mar. Mas a luminosidade difusa, que Post herdara da paisagem holandesa, já havia sido substituída pela luz mais contrastada

Digitalizado com CamScanner



**130. Frans Post**
*Mauritsstad e Recife*, 1653
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 48,2 X 83,6 CM
COLEÇÃO PARTICULAR, SÃO PAULO, BRASIL

e por cores mais saturadas, como o azul intenso com que passa a construir a profundidade nessas pinturas elaboradas na Europa com a lembrança do Brasil.

A pintura produzida por Post após a volta para a Holanda conservou a tônica documental, por meio da qual pôde definir a "paisagem brasileira", ao mesmo tempo em que alimentou o olhar de um público desejoso de visão exótica. Pode-se observar que a paisagem do Brasil, feita após 1645, indicou duas tendências. Uma para o naturalismo e o despojamento dos artifícios, que caracterizavam a tradição da paisagem do Haarlem, em nome de uma visão topográfica da terra local e do homem, que se expressou por meio de transições e de iluminação mais gradual, como já foi apontado por Larsen e que pode ser notada no óleo *Mocambos — Interior de Pernambuco*, do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Outra tendência apontou para a utilização dos mesmos princípios compositivos da pintura de paisagem holandesa, na qual se separava o primeiro plano escuro em oposição ao horizonte azul. Por este segundo caminho, Post concretizou a presença holandesa no país americano, digna de nota na pintura *Mauritsstad e Recife*. Nela, o artista conjugou a arquitetura residencial com platibanda em escada, como mandava a tradição holandesa, e a arquitetura com beiral, à moda portuguesa. Povoou com figuras a área pública em frente das construções, beneficiada com a implantação de duas filas de palmeiras baixas. A ausência, nesse quadro, da ponte que ligava o território da Cidade Maurícia à Ilha de Antonio Vaz poderia significar que ele é anterior a 1644 e que precedeu o correlato desenho a lápis, realizado por Post no Brasil, em que figura a referida ponte, intitulado *Maurisstad*, pertencente à

Digitalizado com CamScanner



**131.Frans Post**
*A Cachoeira de Paulo Afonso,* 1649
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 59 X 46 CM
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, BRASIL

coleção dos descendentes do embaixador Souza Aguiar, no Rio de Janeiro.

Um tema singular no conjunto da obra de Post foi *A'Catarata de Paulo Affonso* (IL.131), datada de 1647, da coleção do Museu de Arte de São Paulo, Masp, quando a frontalidade distinguia ainda a organização dos seus desenhos, anos após a sua volta para a Holanda.

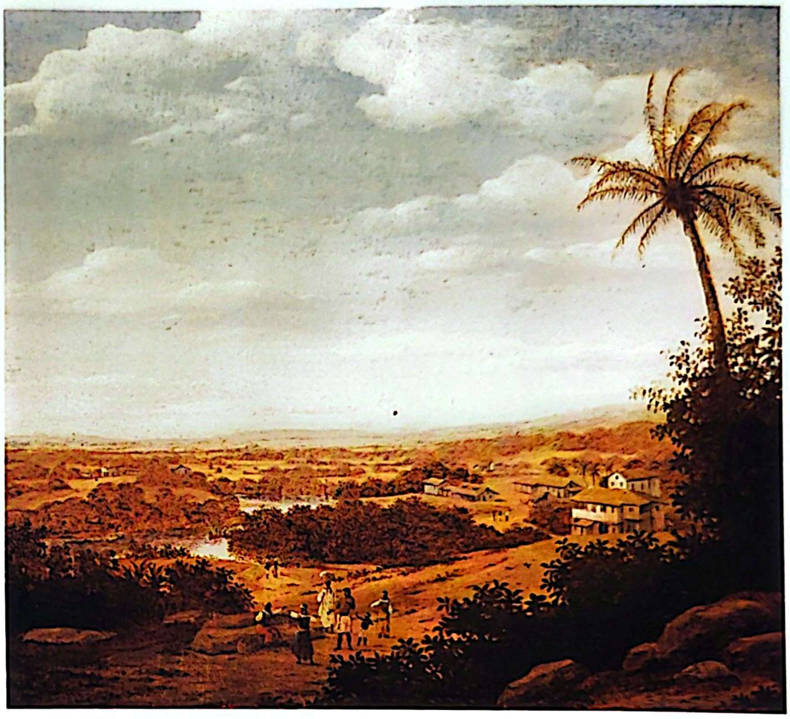
A paisagem marinha, tema constante na fase brasileira, deu lugar, após 1645, à paisagem do sertão, na qual imaginava uma terra inundada. A vista era sempre atirada ao longe, onde se deveria concentrar por todos os meios. A acumulação de ocorrências na paisagem de Post deu-se pela introdução das casas habitadas pelos negros, que se ocupavam da plantação de açúcar, pela presença do moinho de açúcar, da casa-grande dos senhores da plantação e do engenho. Observe-se, por exemplo, a *Vista do Engenho de Cana-de-Açúcar* (IL.132), da coleção do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro. Da mesma maneira, as construções carmelitas e franciscanas impuseram-se na paisagem e o território foi pontuado pela fachada da catedral e por pequenas capelas com alpendre. Post agregou ainda à arquitetura o sentimento do tempo, que marcava o ruinismo europeu, que fez conviver com edifícios invadidos pelo sol e pela vegetação tropical. Documentou diversas formas da arquitetura local de escravos e senhores. Na paisagem artificial feita por após o retorno do Brasil, Post articulou a floresta, crescendo no primeiro plano, com pormenores desproporcionalmente ampliados da fauna e da vegetação exótica, ficando o sertão cada vez mais longe. Post esmerava-se na descrição de plantas, animais e aspectos da arquitetura, para o que podia contar com os registros feitos no Brasil. Mantendo o plano dos bastidores e o plano longínquo, tornou a natureza mais abundante, aumentou o número de edifícios. Enfim, o pintor passou a compor a paisagem acumulando aspectos

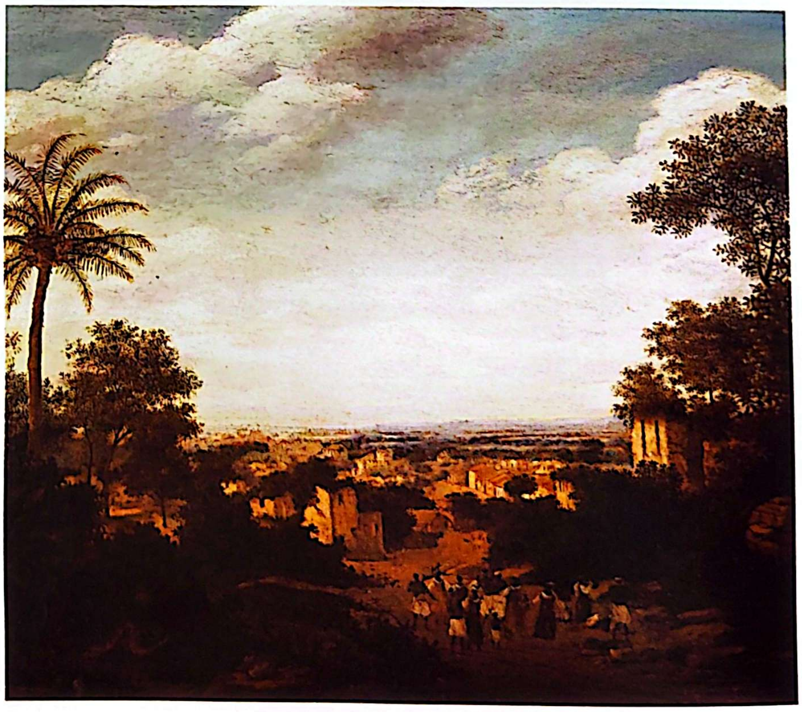
Digitalizado com CamScanner

não necessariamente coerentes, que nada tinham em comum com a visão topográfica. Eram paisagens ideais.

Contraditoriamente, a paisagem brasileira pintada por Post na Holanda tornou-se cada vez mais nítida, como se cada detalhe ficasse mais visível, envolvido numa limpidez atmosférica de precisão flamenga. Larsen diria, com razão, que "o maneirismo comporta o exagero dos traços típicos pelo esquecimento" (1962, p. 149).

Chama a atenção o fato de que o teor construtivo dos quadros repousa sobre uma nova descoberta de Post, que passara a posicionar os edifícios de acordo com diagonais imaginárias traçadas no território, de modo que as fachadas viessem a receber diretamente a luz que lançava no quadro, entrando preferencialmente pela diagonal esquerda, destacando-se das outras faces sombrias do edifício. Post tornou comum em sua obra obscurecer o primeiro plano e iluminar a região mais distante, de onde fazia irradiar uma luminosidade atmosférica difusa. Sabia também como projetar uma faixa de luz sobre determinada região do quadro, de modo a cortar a paisagem e, iluminando-a, tornar mais luzentes as fachadas. Foi dono de diversos recursos luminosos, que utilizou simultaneamente. Entre eles, o efeito obtido pelo contraste entre a luminosidade das roupas brancas e o escuro dos negros, que manteve sempre a caminho, levando suas indefectíveis cargas brancas na cabeça.





**132. Frans Post**
*Vista de um Engenho de Cana-de-Açúcar*
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 25,7 X 41,4 CM.
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, BRASIL

**133. Frans Post**
*Paisagem da Paraíba*, 1665
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 45,4 X 53,7 CM.
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner



A *Paisagem da Paraíba* (IL.133), datada de 1665, e a *Vista de Olinda*, ambas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, exemplificam o tratamento da pintura da última fase de Post, que Larsen datou entre 1665 e 1669, quando o artista "condensa um espaço maior no campo visual" e na qual a vista elevada divisa a paisagem plana da várzea, com ligeiras ondulações, como reconheceu o citado autor. Todos os recursos sempre subordinados à permanente intenção de concentrar o olhar ao longe.

**134. Frans Post**
*Paisagem com Jibóia*
ÓLEO SOBRE TELA, 119 X 174 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO, BRASIL

Digitalizado com CamScanner



**135. Gillis Peeters**
*Vista do Recife e Seu Porto*
ÓLEO SOBRE TELA, 49,5 X 84,5 CM.
COLEÇÃO GILBERTO DACCACHE, SÃO PAULO, BRASIL

A riqueza de tradições paisagísticas em voga na Holanda das primeiras décadas do século XVII, quando os artistas holandeses consolidam a autonomia do gênero de pintura de paisagem, diferenciando-se da pintura de Flandres, compreendia como é de supor as contribuições da linhagem flamenga dos Breughel. Essa linhagem legou aos holandeses a possibilidade de ampliar a extensão da paisagem por meio da vista panorâmica a vôo de pássaro, povoada com cenas humanas, como também a grandiosa e fantástica visão da paisagem sublime, sem falar nas florestas da Gênese, repletas de animais, que seriam introjetadas igualmente por gravadores flamengos.

A terra brasileira também se imprime por meio dessas tradições, através do pincel dos irmãos Peeters. A paisagem panorâmica a vôo de pássaro intitulada *Vista do Recife e Seu Porto* (IL.135), de autoria de Gillis Peeters, abrange a esquadra naval e o assentamento das fortificações holandesas no Recife, tirando excelente proveito espacial do braço de terra colocado em posição diagonal no quadro. As figuras no primeiro plano alto e a presença de uma ruína não escondem a adesão ao gosto humanista, que caracterizou a obra dos pintores flamengos italianistas.
O recurso das sombras no primeiro plano, de que também se irá valer na construção de outros dois trabalhos que serão a seguir mencionados, não exclui a possibilidade de a obra ter sido feita a partir de alguma gravura. Assim mesmo, não há por que não reconhecer afinidades entre a solução topográfica dessa pintura e a de certas

Digitalizado com CamScanner



**136. Gillis Peeters** (atribuição)
*O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte*, 1637-1650
ÓLEO SOBRE TELA, 82,5 X 113 CM
PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL



**137. Bonaventura Peeters**
*Dutch Battle Ship Arriving in West Indies or Dutch Men-of-War in the West Indies (Navio de Guerra Holandês Chegando às Índias Ocidentais ou Guerreiros Holandeses nas Índias Ocidentais)*,
Holanda,1648
ÓLEO SOBRE TELA, 47 X 71,4 CM
WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD, EUA

Digitalizado com CamScanner



**138. Bonaventura Peeters**
*Indígenas Banhando-se em Cachoeira,* Antuérpia, 1642-1657
ÓLEO SOBRE MADEIRA
COLEÇÃO BEATRIZ E MÁRIO PIMENTA CAMARGO, SÃO PAULO, BRASIL

contribuições de Jan Breughel, como se pode notar, por exemplo, em *O Mercado de Peixes no Banco de um Rio,* que se encontra na Alte Pinakothek, de Munique, ainda que a paisagem brasileira apresente-se bem menos povoada.

A obra *O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte* (IL. 136), pertencente à coleção do Palácio do Governo de São Paulo, que tem sido atribuída também a Gillis Peeters, é uma marinha de teor mais fantástico, em que o céu e a terra são dramatizados por contrastes de luz e igualmente agitados pelos clarões da tempestade. A ação da natureza indomável impera na tela e se sobrepõe ao homem, fazendo com que a fortificação flutue, tão ameaçada pelo mar quanto os barcos à deriva. As montanhas ao longe lembram também partidos de tradição flamenga. Outra obra de autoria de Gillis Peeters, pertencente a uma coleção paulista, como as demais, é *Combate entre Tropas Regulares Portuguesas e Holandesas.* É provável que Gillis Peeters tenha sido um dos seis pintores que estiveram no Brasil em algum momento durante o governo de Nassau, quando se teria dedicado a colher croquis, como pretendem os especialistas no assunto. Mas a concepção de suas obras, com alguma reserva feita para a *Vista do Recife,* não pressupõe registros do natural (Larsen, 1962).

Gillis Peeters pode ter ainda facultado esboços a seu irmão Bonaventura Peeters, também pintor de paisagens, autor de alguns quadros com temas relativos aos domínios holandeses no Atlântico. Há suposições de que tenha empreendido várias viagens marítimas, o que alguns estudiosos, como José Roberto Teixeira Leite, consideram não ter sido provável pelas frágeis condições de sua saúde. O fato é que não existem evidências de sua vinda ao Brasil. Um conjunto de obras de Bonaventura Peeters relativas ao desembarque dos holandeses no Brasil incluiria o *Navio de Guerra Holandês Chegando às Índias Ocidentais* (IL. 137), datado de 1648, pertencente ao Wadsworth Atheneum, em Hartford; o *Navio Holandês Fundeado ao Largo da Costa Brasileira,* datado de 1640, pertencia à Coleção Yan de Almeida Prado, em São Paulo, quando publicado no capítulo escrito por José Roberto Teixeira Leite para o livro *História Geral da Arte no Brasil,* organizado por Walter Zanini, obra da qual se desconhece o atual paradeiro. O pequeno óleo sobre madeira intitulado *Indígenas Banhando-se em Cachoeira* (IL. 138), da Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, reproduz parcialmente a obra acima referida, não tendo sido possível apurar se se trata de estudo, cópia ou réplica. Em todas essas obras os índios ocupam a paisagem de rochas costeiras, de onde avistam as embarcações, de modo que os quadros apresentam *subjetivas* dos índios, como se diria em linguagem de hoje.

Encontra-se também no Museo Nacional del Prado, em Madri, um óleo, atribuído ao círculo dos Peeters, intitulado *País com Desembarque de Europeus em Terra de Índios* (IL. 139). Trata-se mais uma vez de uma composição de embarcações holandesas na costa, de configuração muito semelhante àquelas de Bonaventura Peeters, e, pelo que se pode induzir da própria cena figurada, tanto é possível que europeus estejam aportando em terras brasileiras como em terras africanas. Como indício de que europeus chegam às terras brasileiras, estão, em planos escalonados: os navios ao longe; as pequenas embarcações trazendo os viajantes; e vários grupos de europeus aproximando-se de índios seminus ou de tangas de penas, com os quais se agrupam. Os europeus parecem familiarizados com os hábitos nativos, praticando o fumo, que foi divulgado pelos índios brasileiros, entretendo-se com as mulheres. Os indícios de que podem estar adentrando território africano são fornecidos pela figura indígena sentada, protegida sob um guarda-sol, e pela caracterização do abrigo nativo mais próximo às habitações africanas. A solução

Digitalizado com CamScanner



combinada não surpreenderia, já que ao longo deste trabalho tem sido feita referência à fusão do imaginário africano e brasileiro e seguramente este quadro deve ter sido pintado em terras européias. Ocorre, entretanto, a possibilidade de uma terceira interpretação, considerando-se outro tema de interesse para os registros holandeses, que foi a grande expedição para a conquista de Angola, Benguela e São Thomé comandada pelo almirante Jol e pelo coronel Henderson. Esclarece Boxer que deixou o Recife e ancorou em Luanda, em 1641, tendo sob suas ordens 21 navios, que carregavam 3 000 homens, incluindo 240 índios brasileiros (Boxer, 1957, p. 107).

**139. Círculo de Gillis Peeters**
*País con Desembarco de Europeos en Tierra de Indios*, séc. XVII
ÓLEO SOBRE TELA, 83 X 119 CM
MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRI, ESPANHA
A OBRA ENCONTRA-SE ATUALMENTE, EM DEPÓSITO, NO MUSEU DE BELAS ARTES, EM MÁLAGA

Digitalizado com CamScanner



As imaginárias paisagens de desembarque de autoria de Bonaventura Peeters distinguem-se pelo teor plástico e pelas transparências de que seu pincel é capaz e que o tornam um dos mais importantes artistas dedicados à temática do domínio holandês. Uma geração antes da sua, Andries van Eertvelt já produzia pinturas navais da esquadra holandesa no Atlântico, sendo a ele atribuído o *Ataque a San Salvador* (IL.140), *9 Maio de 1624,* do acervo do National Maritime Museum, que se refere possivelmente à expedição para a conquista da Bahia, comandada pelo almirante Jacob Willekens, que ali chega em maio de 1624. A vista tem correspondência com aquela intitulada *S. Salvador, Baya de Todos os Santos* (IL.141), gravada no livro de Levinus Hulsius, publicado em 1629 (Boxer, 1957, p. 21).

**140. Andries van Eertvelt**
*Attack on Salvador (Ataque a San Salvador).* 1624
ÓLEO SOBRE MADEIRA, 67,5 X 106,5 CM.
NATIONAL MARITIME MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

Digitalizado com CamScanner





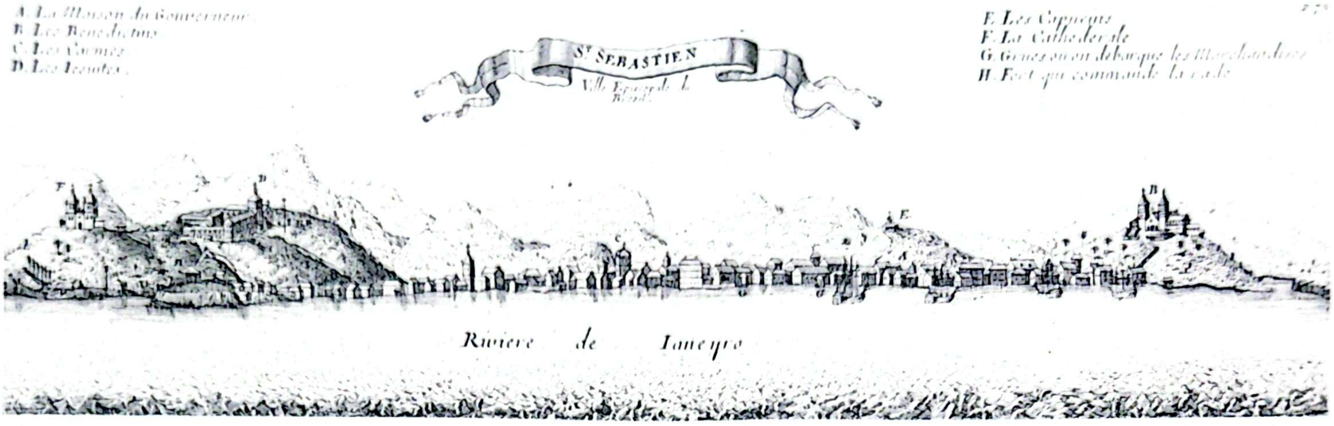


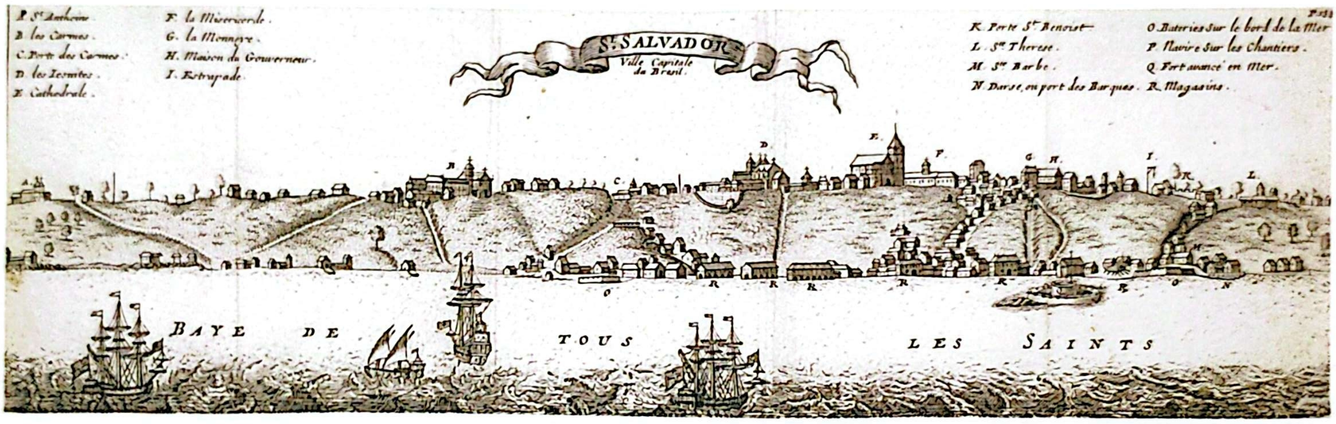
**141. Anônimo**
*S. Salvador. Ocupação Holandesa*
GRAVURA EM COBRE COLORIDA. 19,5 X 36,5 CM
COLEÇÃO LUIZ VIANA FILHO. SALVADOR, BRASIL

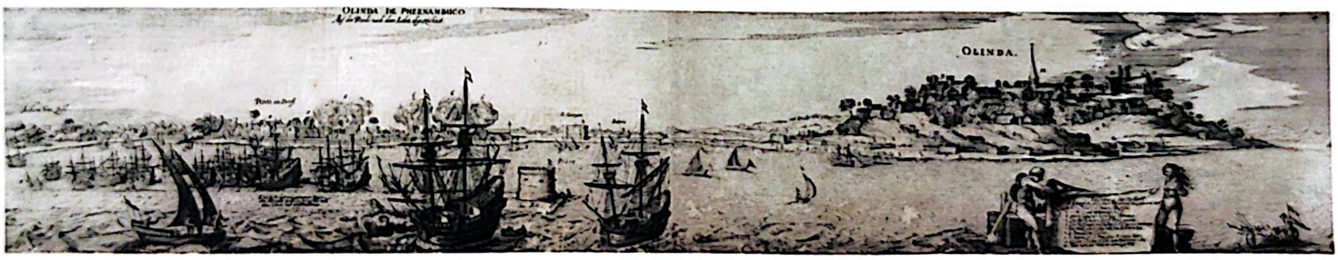
*Há uma gravura quase idêntica a esta, em preto-e-branco, que ilustra o livro de Levinus Hulsius Die Ein und Zwantzigste Schiffart Oder Grunliche und Umbsantliche Fernere Beschreibung der Vollkomnesten Landtschafft Brasilien Americae, editado em Frankfurt, em 1629*

**142. Anônimo**
*Urbs Salvador. Intensidade do Porto*
GRAVURA EM COBRE COLORIDA. 30 X 36 CM
COLEÇÃO LUIZ VIANA FILHO. SALVADOR, BRASIL

Digitalizado com CamScanner




( No topo )

**143. Froger**

*St. Sebastien Ville Episcopale du Bresil. Riviere de Janeyro*

GRAVURA

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE FROGER *RELATION D'UN VOYAGE FAIT EN 1695, 1696 & 1697, AUX COTES D'AFRIQUE, DÉTROIT DE MAGELLAN, BREZIL, CAYENNE & ISLES ANTILLES*, PARIS, MICHEL BRUNET, 1698

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

( No centro )

**144. Froger**

*St. Salvador. Ville Capitale du Bresil*

GRAVURA

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE FROGER *RELATION D'UN VOYAGE FAIT EN 1695...*, PARIS, MICHEL BRUNET, 1698

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

( Acima )

**145. Anônimo**

*Povoado do Recife e Cidade de Olinda,* 1630 (em duas folhas)

GRAVURA, 17,8 X 90,5 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE JOHANNES DE LAET *BESCHRIJVINGHE VAN WEST-INDIEN*, LEYDEN, ELZEVIERS, 1630

MUSEU DO ESTADO, RECIFE, BRASIL

*O panorama encontra-se em folha solta, emoldurado no Museu do Estado. Há uma gravura quase idêntica a esta, editada por Claes Janz Visscher e também datada do mesmo ano, no Rijksmuseum, Amsterdã, Holanda*

Digitalizado com CamScanner




**146. Georg Marggraf** (del.) **e Johanes Blaeus** (ed.)
*Brasilia Qua Parte Paret Belgis,* *Amsterdam,* 1647
GRAVURA EM METAL AQUARELADA, 121 X 165,5 CM.
COLEÇÃO PEDRO FRANCO PIVA, SÃO PAULO, BRASIL

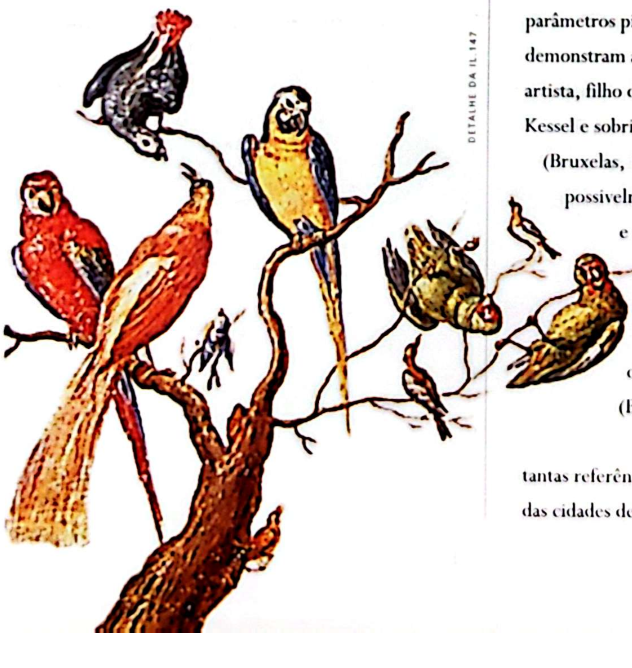
*Mapa mural do território brasileiro sob domínio holandês*

Digitalizado com CamScanner

# O Imaginário de Van Kessel

Não poderíamos encerrar o tema das alegorias sem considerar o conjunto dos quatro continentes (IL. 147 a 150) de Jan Van Kessel, produzido entre 1664 e 1666. A obra desponta como uma nova síntese sobre as terras conhecidas, e tentaremos verificar, sob a profusão de imagens que caracteriza a sua estrutura, os sentidos que Van Kessel superpõe e acumula.

Nessa obra, cada uma das quatro unidades continentais é composta por um painel central rodeado de dezesseis painéis menores numerados, à maneira de uma moldura. Ao centro, destaca-se o quadro alegórico da terra, sendo escolhido um entre os possíveis países. Nas laterais, sucedem-se os perfis urbanos de várias cidades do continente, avistadas a distância, com as cenas de animais em plano próximo. O arranjo mantém correspondência com formatos em voga na cartografia holandesa do século XVII, publicada em grande número através dos recursos oferecidos pela gravura em cobre, que pode ser exemplificada com o *Mappa Mundi* de Blaeu, de 1665, que estabelece o seu ponto alto. As imagens laterais derivam certamente de ilustrações provenientes de livros de viagem, vistas de cidades, registros de animais, e também estão de acordo com parâmetros pictóricos da pintura flamenga, como demonstram as figuras animais da lavra desse artista, filho do também pintor Hieronymus Van Kessel e sobrinho de Jan Breughel de Velours (Bruxelas, 1568 / Antuérpia, 1625), que, possivelmente, o iniciou na pintura de flores e animais. Os animais de Jan Van Kessel, característica distintiva da obra, lembram os de Jan Breughel. A autoria das figuras humanas dessa obra é atribuída a Erasmus Quellinus (Bayerische, 1986, p. 275).



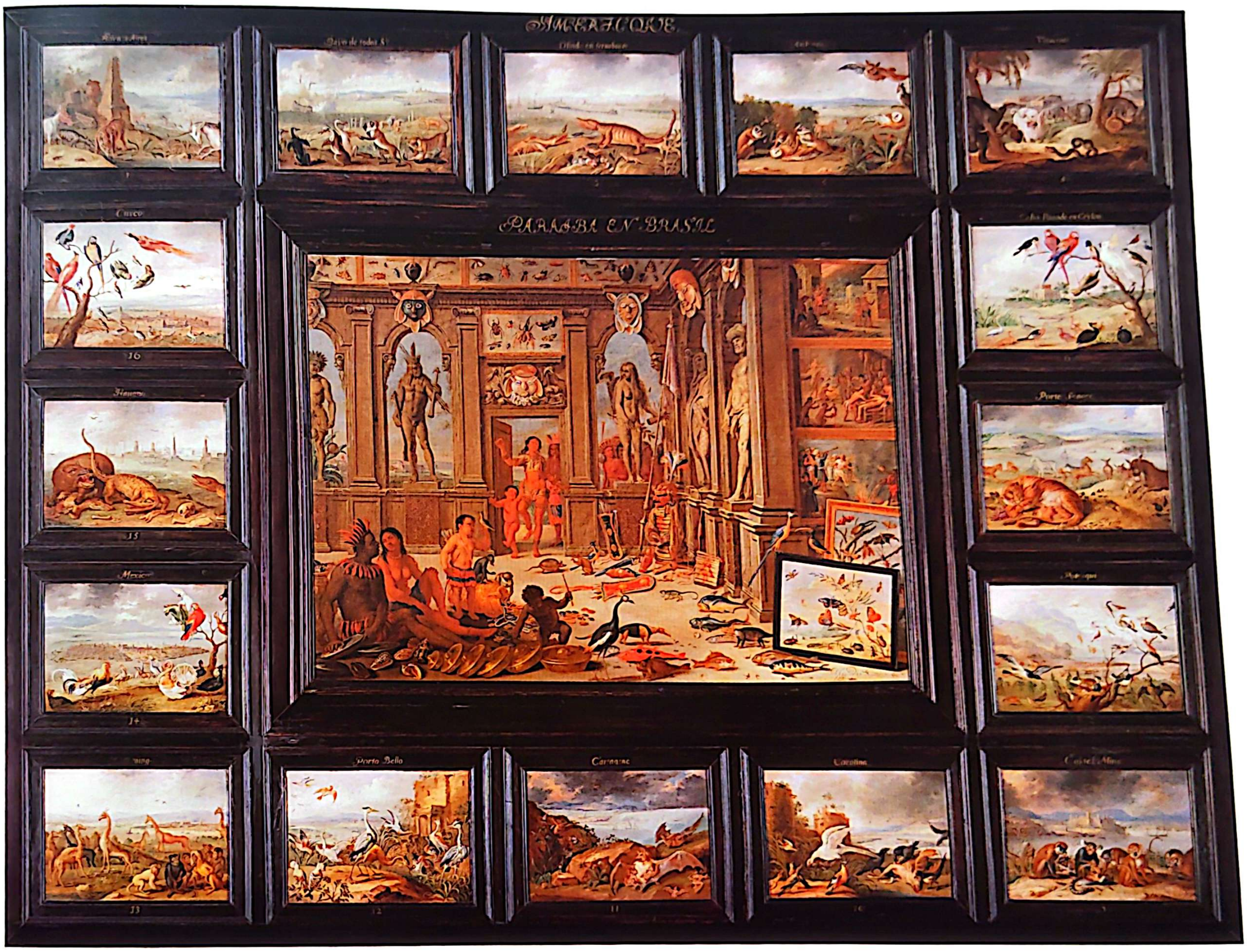
DETALHE DA IL 147

Na ambição de reunir de uma só vez tantas referências, Van Kessel confunde a geografia das cidades designadas e distribui arbitrariamente espécies zoológicas e animais fantásticos, fazendo ver um tigre em Porto Seguro, um elefante na Terra de Vera Cruz, um unicórnio em Buenos Aires. O artista se apraz com ações e procedimentos entre os animais que povoam os pequenos microcosmos, o que à primeira vista pode remeter às imagens da gênese, mas em que logo se descobre a natureza em *ação*, quer dizer, o ciclo de sobrevivência e morte, a cadeia mecânica de realimentação do universo, ou mesmo as fabulações em que a natureza animal é o sujeito da ação praticada, como se pode observar, por exemplo, na cena dos macacos que atazanam as aves.

O desdobramento da imagem em múltiplos quadros parecidos e a profusão de pormemores está longe da síntese visual atingida por Eckhout. Reproduz na dimensão formal o valor cumulativo, que também é apanágio do tema. Os lugares representados nos painéis centrais, cenários palacianos que sustentam com a teatralidade barroca a encenação das figuras alegóricas, são reminiscências de gabinetes de curiosidades, particularmente no caso das alegorias da Europa e da Ásia, o que levou a supor que essa solução peculiar dada no século XVII à representação dos quatro continentes tenha sido destinada a um gabinete de curiosidades flamengo, conforme consta no catálogo da Alte Pinakothek, de Munique, à qual pertence o conjunto (Bayerische, 1986, p. 275).

São inúmeras as citações existentes em cada quadro, bastando indicar algumas questões gerais de interesse para nossas conclusões. São apontadas aqui tão-somente a alegoria da *Europa* (IL. 148) e a da *América* (IL. 147). A mesma *Europa* coroada, que mostra a cornucópia da fecundidade da terra, possuidora de todas as artes e ciências, honrada pelas armas e bandeiras mencionada por Ripa, está paradigmatizada na personificação de Roma, a cidade artística, no âmbito de um gabinete de arte. Acima da figura, no centro do salão, o quadro de

Digitalizado com CamScanner




**147. Jan Van Kessel**

*Americque,* 1666

ÓLEO SOBRE COBRE, 48,5 X 67,5 CM. (PAINEL PRINCIPAL) E 14,5 X 21 CM. (PAINÉIS MENORES)

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, MUNIQUE, ALEMANHA

Digitalizado com CamScanner

uma tormenta faz possível referência aos desafios vencidos no mar. A identidade européia é dada pela acumulação de objetos e conhecimentos; esculturas e pinturas; quadros de insetos, herbários e muitos outros instrumentos.

O modelo para a exposição de tantos dotes é encontrado na própria pintura flamenga: Jan Van Kessel baseia-se indiscutivelmente na *Alegoria da Vista*, de Jan Breughel de Velours, existente no Museo Nacional del Prado, em Madrid. Sabe-se que Peter Paul Rubens (1577-1640) e Jan Breughel de Velours pintam, em 1617, um ciclo dos cinco sentidos, no qual o sentido do olhar era simbolizado por um gabinete de arte. É oportuno lembrar também que, no florescente ambiente artístico da Flandres, o tema dos interiores dos gabinetes de arte e dos interiores das galerias de quadros passavam a freqüentar a pintura da segunda metade do Seiscentos. A individualidade européia formulada pela profusão de imagens de Jan Van Kessel é uma personificação da arte, reiterada na cidade artística que é Roma e no interior artístico palaciano. Sua identidade é gerada pelo acúmulo de artefatos e espécimens da natureza, pelo acúmulo de informações. Trata-se de uma identidade política, artística e científica. Em uma palavra, resume-se no colecionismo pelo qual a Europa se "re-conheceu".

O grupo de figuras americanas tem ao centro a alegoria intitulada *Paraíba no Brasil*, também situada em âmbito palaciano europeu. Nessa imagem, Jan Van Kessel interpreta argumentos já conhecidos sobre os povos brasileiros, encontrados nas contribuições holandesas sobre o país. Refiro-me, particularmente, à construção da visualidade do Brasil através das várias nações: o negro com ornamento indígena sentado ao chão, a índia branca de seios descobertos sentada ao seu lado e, quem sabe, uma figura asiática, que entra dançando pela porta, acompanhada de músicos, como também observou Whitehead. Cada uma dessas figuras adultas tem correspondência em uma criança. Além disso, em cada uma das três pinturas alinhadas junto à margem direita do quadro está a menção a cada uma das três estirpes. Na parede do fundo, esculturas indígenas edificadas em escala natural preenchem o vão dos nichos, deixando ver a distância um forte na paisagem. Seria demasiado arriscado considerá-lo o Forte Keulen pintado por Frans Post e Gillis Peeters? Impossível concluir.

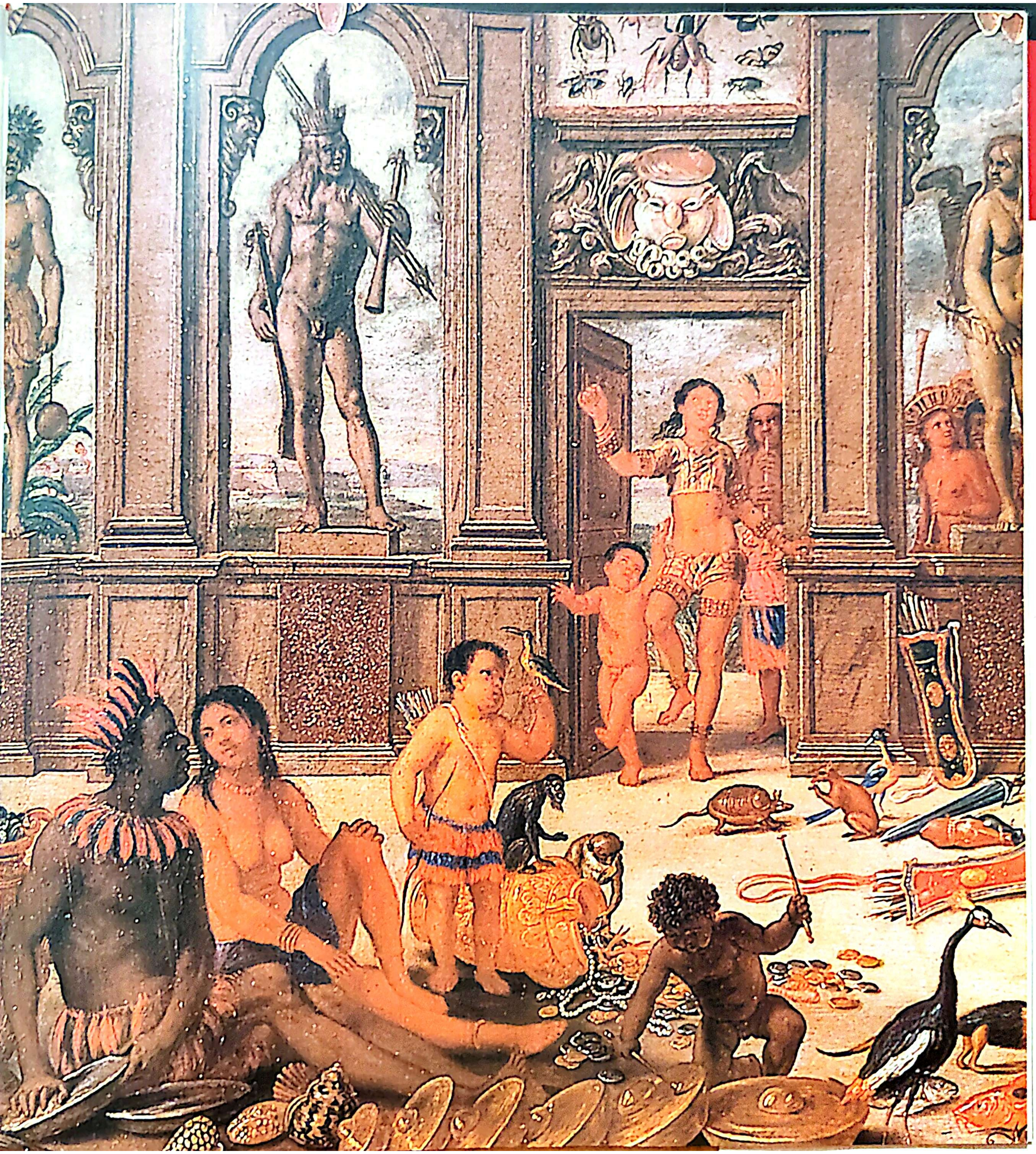
Entretanto, as estátuas tupinambás do fantasioso palácio americano são prováveis interpretações das figuras de Albert Eckhout, evidenciadas por um coincidente artifício ilusionista. A paisagem onde se encontram ao longe a terra e o céu pintados por Eckhout em efeito de *trompe l'oeil* é traduzida por Van Kessel no espaço exterior ao edifício visto através dos nichos vazados que contêm as estátuas. Van Kessel vale-se das mesmas convenções de proporção para definir a linha do horizonte que podem ser encontradas nas telas de Eckhout.

Entre os animais, alguns do primeiro plano e do plano central são baseados em outros documentos conhecidos e muitos, improvisados. Van Kessel demonstra enfim o auge da construção em abismo: a imagem da imagem da imagem, a pintura da pintura, o caminho mediado do maneirismo, que demandava mais o concurso da habilidade do que o invento do artista.

É conhecida também uma obra de autoria de um dos filhos de Jan Van Kessel, de nome Ferdinad Van Kessel. *A Alegoria Brasileira* (IL.151) pertence ao Museu Frans Mayer, na Cidade do México, e foi baseada precisamente na referida alegoria americana de autoria de seu pai. No processo das sucessivas retomadas, Jan havia transformado referências de Eckhout e sugestões de gravuras holandesas. Ferdinand desenvolve agora o repertório de Jan.

Na pintura de Ferdinand pode-se encontrar o mesmo cenário palaciano aberto para o espaço exterior, procedente da tradição flamenga, preenchido pela viva presença de índios e animais.

Digitalizado com CamScanner



Digitalizado com CamScanner

**148. Jan Van Kessel**

*Europe*, 1664

ÓLEO SOBRE COBRE, 48,5 X 67,5 CM (PAINEL PRINCIPAL)

14,5 X 21 CM (PAINÉIS MENORES)

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, MUNIQUE, ALEMANHA

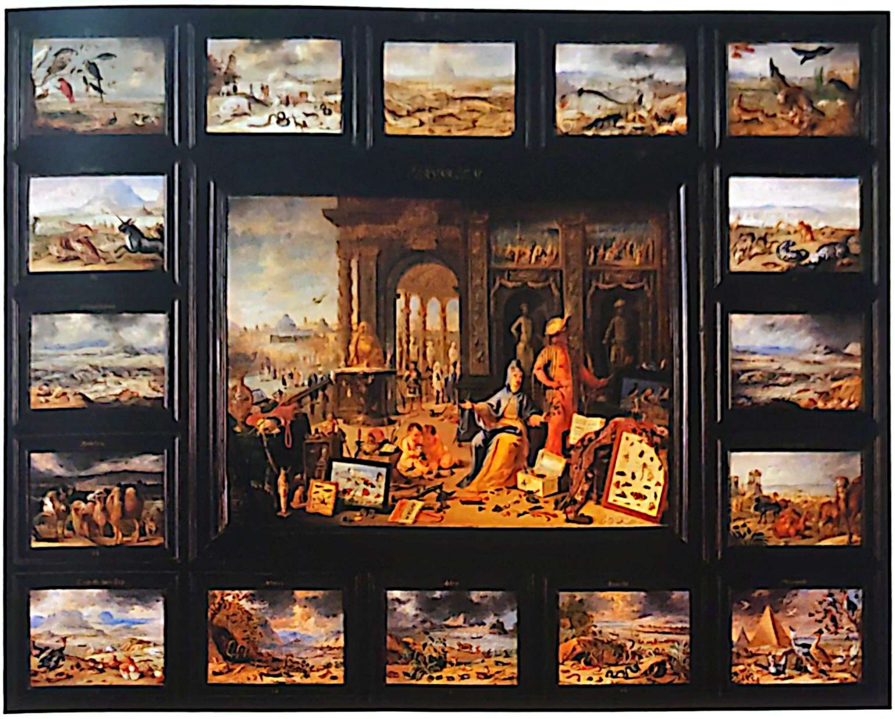
*Europe é parte de um conjunto que representa os quatro continentes. Nesta obra, Roma é o painel principal, circundado por dezesseis menores*



A desordem estudada em que são apresentadas teatralmente coleções de objetos, ornamentos, brasões e quadros parece com arranjos herdados de naturezas-mortas. Ferdinand transpõe e remaneja na tela os componentes da pintura do pai, duplicando as colunatas de inequívoco gosto barroco. Povoa o quadro com figuras emprestadas indiferentemente da *Paraíba no Brasil* ou das pequenas pinturas de tigres, cobras e macacos que rodeiam essa cena central. Ao lado do casal de índios também estão crianças e pássaros. No primeiro plano, os mesmos "gongos gamelanos" que foram acusados por Whitehead na pintura do velho Kessel. Já vimos na citada alegoria da Europa desse artista as coleções de insetos e figuras de seres estranhos, quadros dentro dos quadros. A alteração na posição dos componentes não impede o aparecimento de figuras inanimadas que surgem de máscaras de conchas, de montagem de armaduras. Ao alto e ao centro, o quadro recorrente da dilaceração canibalista. A retomada maneirista da representação na representação criou afinal outra modalidade de distância, expressando pelo artifício a natureza sensível ao longe.

A história se repete. Kessel pai, Kessel filho. Entretanto a atmosfera límpida e a nitidez das figuras de Jan vão-se desfazendo, cedendo aos valores pictóricos, que homogeneizam a superfície da tela, e à luz mais dramática, que destrói a individualidade das figuras ao ascender alguns pontos e obscurecer regiões da pintura. Sem dúvida, não se trata mais da limpidez do pormenor, que ilude o observador em cada detalhe proveniente da tradição miniaturista, mas do advento de uma poética mais sombria e enigmática.

Digitalizado com CamScanner

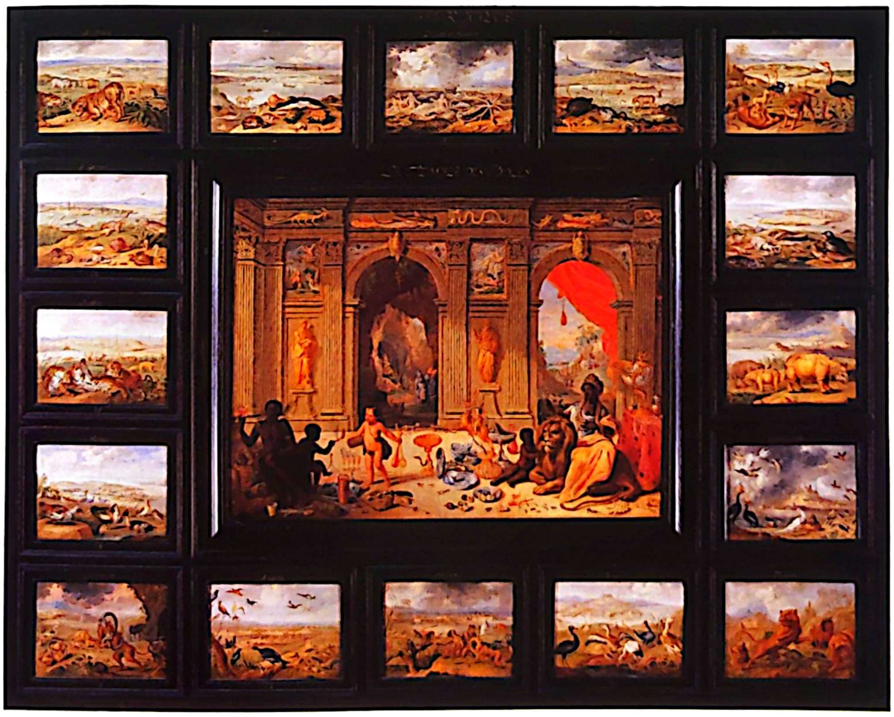


**149. Jan Van Kessel**

*Asie*

ÓLEO SOBRE COBRE, 48,5 X 67,5 CM (PAINEL PRINCIPAL)
E 14,5 X 21 CM (PAINÉIS MENORES)
BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, MUNIQUE, ALEMANHA

*Asie é parte de um conjunto que representa os quatro continentes. Nesta obra, Jerusalem é o painel principal, circundado por dezesseis menores*



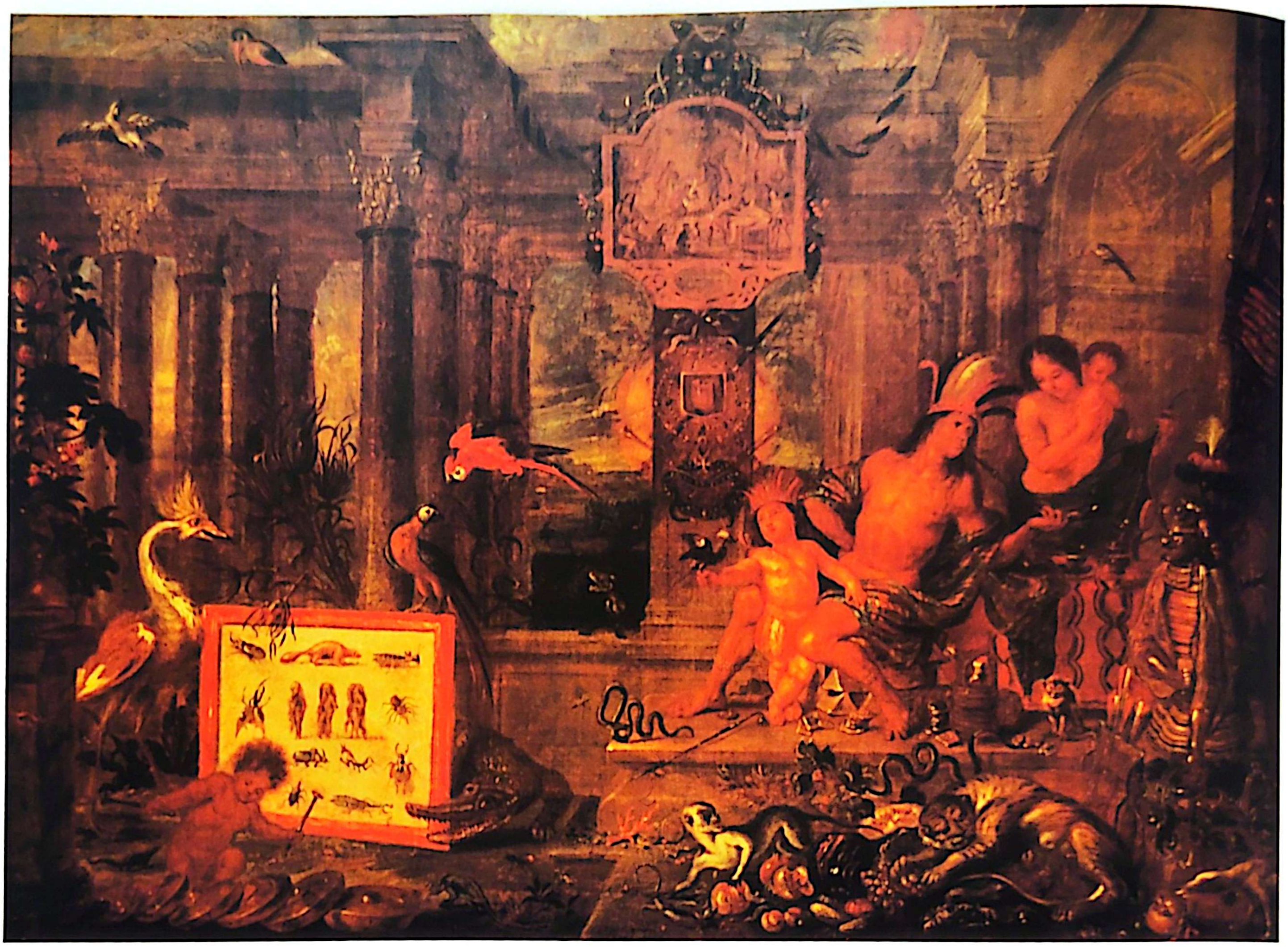
**150. Jan Van Kessel**

*Africque*

ÓLEO SOBRE COBRE, 48,5 X 67,5 CM (PAINEL PRINCIPAL)
E 14,5 X 21 CM (PAINÉIS MENORES)
BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, MUNIQUE, ALEMANHA

Africque *é parte de um conjunto que representa os quatro continentes. Nesta obra,* O Templo dos Ídolos *é o painel principal, circundado por dezesseis menores*

Digitalizado com CamScanner



**151. Ferdinand Van Kessel**
*Alegoria Brasileña,* 1661
ÓLEO SOBRE TELA, 57 X 75 CM
MUSEO FRANZ MAYER, CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO

Digitalizado com CamScanner

# Colecionismo e Individualidade Européia

No início do século XVII, o tema da coleção dá lugar a um novo gênero de pintura em Antuérpia. A pintura de gabinetes de arte construída de modo descritivo e as figurações alegóricas de espaços de coleções são introduzidas por Franz Franken, o Jovem, e Jan Breughel de Velours. Os procedimentos da pintura flamenga, minuciosa, observadora de detalhes, de colorido rico e ativo, parecem redundar sobre o tema tratado, e o resultado, como é de supor, afirma o colecionismo que se desenvolve naquela região. A Antuérpia promovida pelos Habsbourg constituía o primeiro mercado de arte a merecer tal designação, à medida que as coleções de pintura se tornavam autônomas com relação ao modelo das coleções enciclopédicas.

O despertar dos sentidos é outra emergência desse mesmo estágio de afirmação e confiança na experiência estética. E não sem razão, quando Peter Paul Rubens e Jan Breughel de Velours pintaram o ciclo dos cinco sentidos, em 1617, o sentido da visão foi simbolizado por um gabinete de curiosidades. A questão desenhava-se em inequívoca circularidade. A pintura apresentava pinturas que apresentavam o universo, numa construção em abismo.

Desde a metade do Quinhentos, a Europa difunde um tipo de coleção que ficou conhecido como gabinete de curiosidades, chamado nos países germânicos *Kunstkammer e Wunderkammer*, isto é, gabinete de arte ou de maravilhas. Roland Schaer em seu livro *L'Invention des Musées* esclarece que "na segunda metade do século, o modelo das coleções era fornecido pelos príncipes da época maneirista: Francesco I de Medici, em Florença; arquiduque Ferdinand, da casa de Ambras no Tirol; imperador Rodolfo II, em Praga; duque Alberto, da Baviera" (Schaer, 1993, p. 21). Na época das grandes viagens às terras distantes, reis, sábios e amadores passam a colecionar objetos estranhos, cujo interesse consistia precisamente no caráter inusual das peças. O surgimento do gabinete no século XVI é inseparável da curiosidade pelas *coisas do mundo* e não por valores religiosos ou culturais, pelos quais essas coisas possam ter sido reinterpretadas ou valorizadas posteriormente. Essas coleções heterogêneas reuniam tanto aspectos desprendidos da natureza quanto artefatos históricos e antiguidades. Plumária de pássaros americanos, cabeças de animais, minerais, plantas exóticas eram dispostos lado a lado, junto à indumentária indígena, armas, medalhas, insígnias e instrumentos de guerra e estatuetas artísticas.

A coleção dos *curiosos* formava um cosmo em miniatura pelo grande número de objetos organizados em uma sala. A partir desses estúdios aparece uma arquitetura decorativa e um tipo de colecionismo. Geralmente, as coleções correspondem ao modelo real, da acumulação aristocrática e enciclopédica, ou ao modelo privado mais especializado dos gabinetes de amadores e sábios, que outorgava prestígio a seu proprietário ou destinava-se ao estudo de história natural, seja para fins medicinais, seja como antecipação das ciências naturais do século XVIII (Schaer, 1993, p. 26). Muitos desses gabinetes, tão diferentes entre si, nascidos como coleções domésticas e extensões de bibliotecas, destinavam-se ao estudo de espécimes e de objetos excepcionais, que eram mostrados a um pequeno círculo de curiosos. Só mais tarde dariam origem às grandes coleções.

As coleções eruditas tidas como as mais importantes da época dos Renascimentos, para usar a expressão de Panofsky, foram as de Conrad Gesner, na Suíça; de Ulisse Aldrovandi, na Itália; e de Ole Worm, na Dinamarca, como reconhecem os especialistas. Sabe-se também que no interior dessas coleções já se fazia distinção entre a *Naturalia* — que compreendia tanto exemplares naturais quanto aqueles pertencentes às populações recém-encontradas nos países distantes, o que posteriormente conheceríamos

Digitalizado com CamScanner

como objetos etnográficos —, entre os objetos artesanais intitulados *Artificialia* e os testemunhos do passado apreciados como *Antiquitas*.

Annesofie Becker e Willie Flindt, que apresentaram magistralmente o assunto por ocasião da exposição Museum Europa, realizada em 1993, no Nationalmuseet, de Copenhague, chamam a atenção para o fato de que "as várias designações *gabinete de curiosidade, gabinetes de raridades, câmaras de maravilhas* contribuíram para dar a impressão de que as coleções não deviam ser levadas a sério". Afirmam que "as combinações do exótico, raro, bonito, suntuoso, mágico eram componentes essenciais dentro dos propósitos que visavam nada menos do que a universalidade. Em contraste com as *coleções de estudo* da época, as principescas coleções enciclopédicas eram enigmáticas, mais complexas e ambíguas". E concluem que "a significação dos objetos dissimula-os nos padrões labirínticos, mantendo a coleção como uma grande alegoria do poder absoluto dos príncipes" (Becker, 1993, p. 13-16).

Antes de as peças serem inscritas "em suas séries", elas podiam fulgurar como aparências impenetráveis — exacerbando-se sua presença visível —, incompreensíveis e sem a inteligibilidade que irão posteriormente adquirir ao ser inseridas em conjuntos conexos.

Objetos e espécimes coletados no Brasil chegariam a alguns gabinetes. No gabinete do Padre Du Molinet, na Abadia de Sainte Geneviève, em Paris, encontra-se uma machadinha indígena procedente do Brasil. Johan Maurits de Nassau exibe em seu palácio em Haia exemplares colhidos na época em que era administrador da Empresa das Índias Ocidentais. Consta da coleção de Ole Worm um herbário, que se supõe ser de Marggraf, além de minerais, frutas e madeiras do Brasil. No Nationalmuseet, de Copenhague, foram encontradas espécies provavelmente levadas do Brasil: o tatu, o tamanduá-açu, o lagarto senembi, beija-flores, o peixe-boi, o peixe-lua, a cobra boicininga. Teriam sido doação de Nassau? Na coleção de Worm estariam também cestas congolesas e na de Copenhague, uma espada de Gana, evidências da proximidade entre objetos e espécies brasileiras e africanas no *espaço* das coleções. Esses lugares, com suas injunções, tornaram-se fontes primárias para os artistas europeus que, sem viajar para as terras distantes, desejassem representar aspectos dos continentes longínquos de acordo com exigências da observação *d'après nature*. O assunto de interesse recomendaria um estudo à parte sobre essa observação *d'après nature* no interior do espaço da coleção de espécies naturais, que constitui, em si, outra ordem que não a natural.

Finalmente, pode-se concluir que a formação da identidade européia surge no curso da criação do sistema de museus e que a Europa fica consciente de si mesma quando os europeus começam a se comparar com testemunhos e registros de culturas estranhas, de não europeus e não cristãos. Se desde o século XVI manifestam interesse em conhecer e analisar a cultura material de outros povos, é no curso da acumulação dos Estados europeus, até fins do século XVIII, que os gabinetes de curiosidades se transformam em museus de história natural. A exposição Museum Europa, à qual já fiz referência, que exibiu o colecionismo desde suas primeiras manifestações européias, pretendeu justamente evidenciar a Europa como um museu, à semelhança do que encontrávamos nas pinturas alegóricas dos gabinetes.

Digitalizado com CamScanner

# Apêndice

## Notas Biográficas
## Bibliografia



Digitalizado com CamScanner

# Viajantes, artistas e cartógrafos

## *Notas biográficas*

*O critério utilizado para a elaboração dos verbetes foi o de priorizar informações que permitissem identificar e situar agentes com diferentes perfis que respondem pela iconografia sobre o Brasil. São pintores, gravadores, cientistas, ilustradores, cronistas de viagem. Foi dada relevância às informações sobre obras referentes à passagem dos estrangeiros pelo Brasil ou à sua permanência no país.*

*Na impossibilidade de publicar todos os dados disponíveis, foram apontadas obras visuais, localizadas em acervos que se referem ao tema americano, e, além destas, obras em livros de interesse iconográfico.*

*À seleção de livros mencionados nos verbetes, o leitor poderá somar outros títulos de literatura científica e de viagem, arrolados na bibliografia, ao final do volume.*

**ABBEVILLE, Claude d'** (Normandia, - / Lyon, 1616)*

Missionário capuchinho, viajou para o Brasil em 1612, acompanhando a expedição comandada por La Ravardière como um dos quatro frades encarregados de converter os selvagens da França Antártica, sob supervisão do frei Yves D'Evreux. Permaneceu no Brasil por quatro meses, e, ao retornar, levou consigo seis indígenas, batizados com nomes cristãos, três deles muito adoentados, que morreram logo ao chegar à França. A presença dos índios brasileiros na Europa despertou grande curiosidade. Durante a missão, Abbeville enviou uma carta, dirigida ao senhor de Razilly, descrevendo acontecimentos da viagem. Dois anos mais tarde, publicou um relato sobre a presença dos missionários franceses no Maranhão, ilustrado com retratos dos seis índios levados à França.

Publicação ilustrada: *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines ou Est Traicte des Singularitez Admirables & des Meurs Merveilleuses des Indiens Habitants de ce Pais*... Paris, François Huby, 1614.

---

* Também se atribui o ano de sua morte a 1632

**BAERLE, Caspar van*** (-, 1584 / -, 1648)

Poeta e humanista alemão, foi encarregado por Maurício de Nassau, em 1644, de compor uma grande obra literária registrando o período da administração nassoviana no Brasil. Assim, em Amsterdã, no ano de 1647, publicava-se o seu *Rerum per Octennium in Brasilia*..., editado por Ioannis Blaev, ilustrado com 55 águas-fortes e um retrato de Nassau gravado por Theodore Matkam. Vinte e quatro das ilustrações são mapas, plantas de sítios e fortificações; outras 31 representam cenas da frota holandesa, combates navais, paisagens e vistas litorâneas.

A maior parte dos desenhos originais que serviram de base para a execução das gravuras que ilustram o livro de Barleus é de autoria de Frans Post e encontra-se em The British Museum, em Londres.

---

* Ou Barlaeus, Gaspar

**BERCHEM, Nicolaes Claesz** (Haarlem, 1620 / Amsterdã, 1683)

Pintor paisagista, filho de Pieter Claesz. Sua formação artística deu-se com os mestres Jan van Goyen, Nicolaes Moyaert, Pieter Grebber e Jan Wils. Ingressou na Guilda de pintores de Haarlem em 1642. Por volta de 1650, começou a pintar cenas bíblicas, mitológicas e alegorias.

Grande parte de sua obra encontra-se em coleções londrinas, como a National Gallery. É autor do desenho de uma alegoria da América conservado no Metropolitan Museum of Art, em Nova York.

**CAMPEN, Jacob van** (Haarlem, 1595 / Amersfoort, 1657)

Arquiteto e pintor, é possível que tenha sido discípulo de Rubens. Autor do projeto arquitetônico da Mauritshuis,* pode ter contado nessa tarefa com a colaboração de Eckhout. Dirigiu ainda a decoração pictórica do salão principal da Huis Ten Bosch,** dividindo com Eckhout, ao que tudo indica, a autoria de pinturas.

Uma obra sua de interesse para o Brasil é a pintura decorativa realizada para a residência Hotgerhuis, próxima a Amersfoort, em que estão incluídas as naturezas-mortas com espécies brasileiras. Alguns autores atribuem a autoria da obra a Campen, outros a Eckhout. Ela se encontra hoje no Flehite Museum, em Amersfoort, e é de propriedade do Rijksdienst Beeldende Kunst, de Haia.

---

* Casa que Maurício de Nassau mandou construir em Haia, depois de seu retorno do Brasil, em 1644
**Casa nos arredores de Haia, construída entre 1645 e 1647

**CESARIANO, Cesare di Lorenzo** (Milão, 1483/ -, 1546)

Pintor, arquiteto e escritor, estudou arquitetura com Bramante, freqüentando simultaneamente o ateliê de Leonardo da Vinci. É responsável pela primeira edição ilustrada e tradução para o italiano da obra de Vitruvius *De Architectura*, em Milão, em 1521. As ilustrações dessa edição – principalmente no que dizem respeito à vida dos homens primitivos – serviram de referência à construção da imagem do indígena americano para o homem do século XVI, tendo sido utilizadas como modelo por Thevet, em seu relato ilustrado de viagem.

**CLAYE, Jacques de Vau de**

Cartógrafo da cidade de Dieppe, ativo na função em fins do século XVI. É autor de mapas do Brasil, feitos com vistas a uma segunda tentativa de colonização francesa no Rio de Janeiro, depois do fim da França Antártica, em 1560. Essas cartas náuticas estão hoje conservadas na Bibliothèque Nationale, de Paris.

**COLLAERT, Adrian** (Antuérpia, 1560 c. / Antuérpia, 1618)

Pintor, desenhista e gravador. Casou-se com uma filha do gravador Phillipe Galle, que possuía renomado ateliê de gravura em Antuérpia. A partir de 1580 torna-se mestre da Guilda de pintores de sua cidade.

É o gravador de uma alegoria da América desenhada por Marten de Vos, conservada no acervo do Rijksmuseum, em Amsterdã.

**DATI, Giuliano**

Poeta italiano, publicou tradução da primeira carta de Colombo para seu idioma, em forma de versos, trazendo na página de rosto a ilustração do desembarque de Colombo na América. Essa edição, em brochura, é intitulada *La Lettera delle Isole che Ha Trovato Nuovamente il Re di Spagna*, tendo sido publicada em Roma, em 1493. Nesse mesmo ano apareceram ainda outras duas impressões da obra em Florença.

**DE BRY, Theodore** (Liege, 1528 / Liege, 1598)

Gravador e editor flamengo. Em 1560, estabeleceu-se em Estrasburgo, e em 1570, em Frankfurt. De passagem pela Inglaterra, em 1587, conheceu o livro de viagem publicado por Richard Hakluyt, que o incentivou a editar sua própria coletânea e lhe forneceu muitos de seus textos e pranchas. De Bry iniciou assim um ambicioso projeto de ilustração e publicação de narrativas de viagem dividido em duas séries: *Grandes Viagens* e *Pequenas Viagens*. Após a morte do editor, o trabalho foi continuado por seus filhos Johann Theodore e Johann Israel, sendo concluído mais tarde por seu genro Matheus Merian. A série *Grandes Viagens*, que compreende treze partes na edição latina e catorze na alemã, compõe-se das narrativas de viagem e conquista da América, as chamadas Índias Ocidentais. A série *Pequenas Viagens* (assim denominada em função do formato da edição) é composta de doze partes em sua versão latina e treze na alemã, e compreende as narrativas de viagem às Índias Orientais (Índia, China e Japão).

As narrativas de viagens ao Brasil aparecem na série *Grandes Viagens*. De Bry edita o texto e reelabora as ilustrações dos livros de viagem de Hans Staden e Jean de Léry, em seu *America Tertia Pars*... (3° volume), publicado em Frankfurt, em 1592, e a narrativa de Ulrich Schmidl, no *America Pars VII*... (7° volume), datada de 1599.

**DELAUNE, Étienne** (Orleans, 1518 c. / Paris, 1583 c.)*

Ourives, medalhista e gravador da Escola de Fontainebleau. Entre os anos de 1552 e 1553 foi contratado por Henri II para gravar as medalhas da Casa da Moeda de Paris. Trabalhou em Estrasburgo e em Augsburgo, tendo produzido durante sua vida cerca de 400 peças. Dentre elas pode-se citar a gravação de cenas bíblicas, como *Miroirs*, de 1561. Destacam-se também cenas campestres e alegorias das artes, das estações e dos continentes, objetivando a confecção de jóias.

É autor de uma alegoria da América, parte de um conjunto representando os quatro continentes, obra destinada possivelmente a um projeto de decoração mural, hoje conservada na The New York Historical Society.

---

* O ano de sua morte aparece também como sendo 1595

**DESCELLIERS, Pierre*** (Dieppe, 1487 / Dieppe, 1553)**

Padre, cartógrafo e instrutor de pilotos em Dieppe, foi um dos primeiros hidrógrafos da França. Dedicou-se à confecção de grandes cartas náuticas que representavam o planisfério, baseadas, em sua maioria, nas descobertas do navegador Jacques Cartier. Na British Library, em Londres, encontra-se um de seus mapas-múndi.

---

* Ou Descelliers, Desceliers ou Descalier
** Ou (Dieppe, 1500 c. / Dieppe, 1558)

**DESPORTES, Alexandre-François** (Champigneulles, 1661 / Paris, 1743)

Pintor francês, dedicou-se sobretudo a pinturas de animais – segundo a tradição de Snyders, de quem foi aluno –, cenas de caça e naturezas-mortas. Foi discípulo de Nicasius Bernaert, tendo-se tornado membro da Academia de Artes em 1699. Pintor oficial nas cortes de Luís XIV e Luís XV, trabalhou na decoração de palácios, passando, a partir de 1717, a fornecer cartões de estudo destinados à confecção de tapeçarias para as manufaturas Savonnerie e Des Gobelins. De 1737 a 1741 foi encarregado de executar novos cartões para a Manufacture des Gobelins, já que aqueles baseados em desenhos de Eckhout encontravam-se danificados pelo uso. Desportes introduziu tantas modificações nos novos cartões que as tapeçarias executadas a partir deles foram designadas *Nouvelles Indes*, diferenciando-se assim das anteriores, denominadas *Anciennes Indes*.

Os esboços de Desportes, a óleo ou lápis, destinados à Manufacture des Gobelins, estão conservados na Manufacture Nationale de Porcelaine, em Sèvres. Os cartões de Desportes encontram-se nos acervos do Museu do Louvre, em Paris; Musée des Beaux Arts de Marseille; Mobilier National, de Paris; Musée Saint-Denis, em Rheims; Musée National, de Compiègne; Maison de la Chaisse et de la Nature, em Paris; Musée des Arts Décoratifs, em Paris; e Musée Municipale de Guéret.

**DU VIERT, Joachin** (Paris, - / -)

Pouco se sabe sobre este desenhista que foi aluno de Marelhat. É autor de um desenho representando o batismo de três índios tupinambás levados para a França por Claude d'Abeville.* Uma gravura de Pierre Firens feita a partir do desenho de Du Viert está encadernada no *Recueil Factice. Historiques. Amérique*, compilação do século XVII conservada na Bibliothèque Mazarine, em Paris. Existem obras suas também no Museu de Avignon e no Chateau-Thierry.

---

* Ver Abeville, Claude d'

**ECKHOUT, Albert** (Groningen, 1612 c. / -, 1665 c.)

Pintor sobre cuja vida se sabe muito pouco. Há referências quanto ao fato de ter iniciado sua formação artística com Gheert Roeleeffs, seu tio. É provável que tenha trabalhado com o arquiteto e pintor Jacob van Campen, que pode ter sido o responsável por sua indicação para a comitiva de Maurício de Nassau. Esteve no Brasil entre 1637 e 1644, onde fez pinturas da fauna, da flora e de tipos étnicos brasileiros. Passou por Pernambuco e pela Bahia. De volta à Europa, Eckhout viveu em Amersfoort e Dresden, onde, trabalhando para o eleitor (príncipe) Georg II, teria sido encarregado de decorar o teto da sala principal do pavilhão de caça Hofflöessnitz, em Rabedenl, cujas pinturas de pássaros brasileiros são a ele atribuídas. Supõe-se que teria se utilizado de esboços feitos no Brasil.

Na Saxônia, pintou dez grandes quadros para a decoração do castelo de Pretzch, em Elba, mais tarde transferidos para o castelo de Schwedt Oder e destruídos durante a II Guerra Mundial. Um conjunto de oito retratos etnográficos, uma cena indígena e doze naturezas-mortas doadas por Maurício de Nassau ao rei da Dinamarca, atribuídas a Eckhout, encontram-se hoje no Nationalmuseet, em Copenhague. Há ainda desenhos seus de tipos etnográficos no Staatliche Museen, de Berlim. Além disso, algumas obras do *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae* ou *Libri Picturati*, conservadas na Jagiellonbibliothek, na Cracóvia, são atribuídas ao artista.

**ESCLUSE, Charles de l'*** (-, 1526 / -, 1609)

Naturalista flamengo, completou os estudos em Montpellier, tornando-se professor da Universidade de Leiden e passando a dirigir em Viena os jardins de Maximiliano II. Dedicado ao estudo de textos de história natural, traduziu e editou os trabalhos de Garcia d'Orta, Acosta e Monardes. Escreveu ainda uma flora da Espanha e da Europa Central. Sem ter jamais saído da Europa, descreveu uma série de espécimes

Digitalizado com CamScanner

botânicos e zoológicos brasileiros, como jenipapo, caju, mandioca, além de papagaios, macacos, serpentes, aranhas, beija-flores e bicho preguiça. Obtinha os dados necessários não só através das descrições de Staden, Léry e Thevet, mas também por informantes que mantinha por toda a Europa – como farmacêuticos, cirurgiões, mercadores, marinheiros e viajantes que lhe traziam notícias, desenhos e espécimes coletados em suas passagens pelo Brasil. Um deles eram os Schetz, donos do Engenho dos Erasmos em São Vicente, que tinham uma coleção de plantas brasileiras nos jardins de seu castelo, em Grobbendonck. Sua obra antecede os levantamentos de Piso e Marggraf, que nela se basearam.

Clusius é autor do *Exoticorum Libri Decem*, editado em Leiden, na Officina Plantiniana Raphelengii, entre 1605 e 1611, e do *Rariorum Plantarum Historia*, publicado em Antuérpia, em 1601.

Os volumes de números 16 a 31 dos *Libri Picturati*, conservados na Jagiellonbibliothek, na Cracóvia, são atribuídos ao artista.

---

* Ou Carolus Clusius

**FIRENS, Pierre** (- / -, 1636 c.)

Gravador e editor, possuía oficinas em Antuérpia e Paris, em que ensinava impressão em talho doce. Eram seus genros o gravador Charles David e o pintor Jean Cars. É autor de uma gravura em metal, feita a partir de desenho de Joachin du Viert,* em que aparecem índios tupinambás sendo batizados. A estampa, encadernada no *Recueil Factice. Historiques. Amérique*, encontra-se na Bibliothèque Mazarine, em Paris.

---

* Ver Du Viert, Joachin

**FRANGIPANE, Niccolo** (Tarcento, 1555 / Tarcento, 1600)

Descendente de tradicional família de artistas do Vêneto, foi pintor de retábulos e temas mitológicos.

Existem obras de sua autoria nas igrejas Chiesa dei Conventuali e Chiesa di San Bartolommeo di Padova, em museu na Argélia e na Galeria Doria Pamphili, em Roma. É autor ainda de uma alegoria da América pintada a óleo, conservada em coleção particular de São Paulo.

**FROGER** (Laval, 1676 / -, 1715)

Engenheiro e artista amador, em 1695 veio ao Brasil como voluntário no navio *Faucon Anglais*, do corsário De Gennes, passando também pela costa da África, Antilhas, Estreito de Magalhães e Peru. Esteve no Rio de Janeiro e na Bahia. Tornou-se conhecido por seu relato ilustrado *Relation d'un Voyage Fait en 1695, 1696 & 1697, aux Côtes d'Afrique, Détroit de Magellan, Brezil, Cayenne & Isles Antilles...*, editado em Paris, por Michel Brunet, em 1698. Essa narrativa trata da viagem de Froger com De Gennes, financiada por Luís XIV. Além das descrições do Rio de Janeiro, da Bahia e da cidade de Santos, em São Paulo, há no livro sete pranchas assinadas pelo artista, sendo duas delas vistas do Rio de Janeiro.

**FROSCHAUER, Johann**

Gravador. São poucos os dados biográficos a seu respeito. É apontado por alguns estudiosos como autor de uma ilustração que acompanha trecho da carta *Mundus Novus*, de Amerigo Vespucci, publicada em Augsburgo, em 1505, e conservada hoje na The New York Public Library, em que, no entanto, é catalogada como sendo de autor anônimo.

**GALLE, Phillipe** (Haarlem, 1537 / Antuérpia, 1612)

Gravador e editor, foi erudito da Escola de Fontainebleau. Muito jovem mudou-se para Antuérpia, onde trabalhou sob a direção de Hyeronimus Cock (morto em 1577), sendo considerado seu sucessor no trabalho de gravação e edição de estampas decorativas ao estilo de Fontainebleau. Fundou seu próprio ateliê de gravuras em 1570, que se transformou no mais renomado de Antuérpia, trabalhando tanto com ilustrações avulsas quanto em frontispícios de livros. Tornou-se membro da Guilda da cidade em 1610. Trabalhou também em Haarlem, tendo expandido seu comércio graças a seus filhos Theodore e Corneille. Viveu durante longo tempo na Itália, onde produziu gravuras a partir de originais de Rubens e Van Dyck.

É autor de uma série de estampas denominada *Prospographia* (dentre as quais há uma alegoria da América), que faz parte do acervo da The New York Historical Society.

**GALLE, Theodore** (Antuérpia, 1571 / Antuérpia, 1633)

Gravador e editor, trabalhou com seu pai, Phillipe Galle. É autor da gravura *América*, baseada em desenho original de Jan van der Straet, obra pertencente à série editada por Phillipe Galle *Nova Reperta (Novas Descobertas)*. Um outro exemplar da estampa faz parte da compilação encadernada no século XVII *Recueil Factice. Historiques. Amérique*, que se encontra na Bibliothèque Mazarine, em Paris.

**GANDAVO, Pero de Magalhães** (Braga, 1540 c. / -)

Humanista de descendência flamenga.* Foi o primeiro autor a escrever uma História da província do Brasil, setenta anos após seu descobrimento. Trabalhou no Arquivo Nacional português, provavelmente como tradutor de livros e papéis. Possuía uma escola de Latim e Ciências Humanas e teria sido amigo de Camões. Foi nomeado em 1576 provedor da Fazenda Real de S. Salvador pelo período de seis anos. No entanto, não existem documentos que comprovem sua vinda ao Brasil. Alguns historiadores afirmam que esteve em terras brasileiras no período do governo Mem de Sá (1558 a 1572), tendo residido na Bahia ou na cidade de São Vicente, em São Paulo. Outros, que ele teria se baseado em documentos e informações colhidas em Lisboa, o fato, porém, é que seu livro sobre o Brasil, destacando as riquezas da terra e os recursos naturais, é considerado quase uma apologia à imigração.

A primeira edição de *Historia da Prouincia Sãcta Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, datada de 1576, de Lisboa, é um panfleto, que traz duas ilustrações, sendo uma delas a do monstro Ipupiara. A lenda desse monstro marinho, que teria sido visto na cidade de São Vicente, no Estado de São Paulo, apareceu em ilustrações de outros artistas da época, como uma gravura de Nicolo Nelli e outra editada por Matthaus Frank, conservadas na Zentralbibliothek, de Zurique.

---

* O sobrenome Gandavo significa originário de Gand, em Flandres

**GHEERAERTS, Marcus** (Bruges, 1510 c. / -, 1604 c.)

Pintor flamengo de temas históricos e religiosos, refugiado da perseguição de Alvan, passou a residir na Inglaterra a partir de 1568, onde permaneceu até 1577, trabalhando com seu filho Marcus Gheeraerts, o Jovem. De 1577 a 1586 viveu em Antuérpia, mas é provável que tenha retornado à Inglaterra antes de sua morte. Notabilizou-se pelas suas gravuras e numerosas estampas tiradas de desenhos de sua autoria, como, por exemplo, as 108 ilustrações das fábulas de Esopo editadas em 1567, por Édouard de Dene.

O filho do artista, de mesmo nome, viveu entre 1561 e 1635, trabalhando como pintor de retratos na Inglaterra durante toda a vida. É possível que tenha também produzido obras com temas alegóricos. Assim, não se pode precisar qual dos dois, pai ou filho, é o autor do desenho de uma alegoria da América que deu origem à gravura de Phillipe Galle, conservada atualmente em The Metropolitan Museum of Art, em Nova York.

---

* Ver Galli, Phillipe

**HOMEM, Diogo** (Lisboa, 1530 / -, 1576)

Cartógrafo português, filho do também cartógrafo Lopo Homem, por quem provavelmente foi iniciado na profissão. É autor de numerosa produção: seis atlas e onze cartas náuticas. O primeiro de seus mapas, datado de 1557 e conservado na British Library, em Londres, representa a Europa e o Mediterrâneo, e o último, datado de 1576, encontra-se no Palazzo Borromeo. Envolveu-se em um crime, em 1544 c., em Lisboa, sendo degredado para o Marrocos. Libertado sob fiança, fugiu para a Inglaterra, em 1547. Provavelmente nunca retornou a Portugal, pois nenhuma de suas obras é datada desse país ou se acha em arquivos portugueses.

Na seção de manuscritos da British Library, encontra-se um atlas do cartógrafo, feito provavelmente para a rainha da Inglaterra. No atlas, composto por nove cartas, destacam-se um mapa-múndi, em que aparecem indicações das repartições espanholas e portuguesas, e um mapa da América do Sul – o *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus* –, que traz informações visuais sobre a natureza e os habitantes dessa parte do continente.

**HOMEM, Lopo** (Vila de Abrantes, - / -)

Cartógrafo oficial do rei na corte de dom Manuel, ativo na função entre 1517 e 1567. Seus dados biográficos são quase desconhecidos. De origem nobre, teria sido escudeiro real quando jovem, tendo lutado contra os mouros em Azamor. Em 1517, aparece citado como "mestre das cartas de marear". Foi elevado a cavaleiro em 1521 e nomeado em 1526 cartógrafo oficial. Com Pedro e Jorge Reinel, é autor do *Atlas Miller*, o mais importante atlas português produzido no século XVI, hoje conservado na Bibliothèque Nationale, em Paris. Nesse atlas, somente uma obra traz sua assinatura, o que faz supor menor participação na execução das outras cartas.

**KESSEL, Ferdinand van** (-, 1648 / -, 1696)

Pintor da escola flamenga e filho de Jan van Kessel.

O seu óleo *Alegoria Brasileña* encontra-se no Museo Frans Mayer, na Cidade do México.

**KESSEL, Jan van** (Antuérpia, 1626 / -, 1679)

Pintor decorativo, miniaturista, especializado em pinturas de flores e animais. Filho do retratista Hieronymus van Kessel, sua formação artística deu-se por meio de Simon de Vos e, provavelmente, de seu tio Jan Breughel de Velours. Foi mestre na Guilda de pintores de Antuérpia.

Na Bayerische Staatsgemäldesammlungen, em Munique, existe uma grande pintura do artista, tematizando os quatro continentes: *Americque*, *Asie*, *Africque* e *Europe*. Cada parte, correspondendo a um dos continentes, é formada por um grande painel principal, cercado de dezesseis outros menores.

**LAET, Johannes de** (Leiden, 1582 / -, 1649)

Naturalista amador de grande erudição, foi membro do Conselho dos Dezenove, a cúpula administrativa da Companhia das Índias, desde sua fundação, em 1621. Era considerado em sua época um dos mais renomados geógrafos, gozando de grande prestígio também como historiador e autoridade em história natural da América Tropical, especialmente botânica. Provavelmente foi por seu intermédio que Georg Marggraf* conheceu Willem Piso.** Como assistente de Piso, Laet veio ao Brasil em 1638. Foi o editor da *Historia Naturalis Brasiliae*, que reúne textos de Marggraf e Piso, publicada em Amsterdã, em 1648. Na parte referente a Marggraf, decifrou e organizou todo o trabalho do cientista (já que este havia feito suas anotações de maneira codificada), e acrescentou às informações coletadas várias observações de sua autoria. Mandou preparar as gravuras em madeira baseadas nos desenhos originais feitos por Marggraf no Brasil, chegando a encomendar, quando necessário, novos desenhos a partir do herbário formado por Marggraf.

A British Library, em Londres, na Coleção Sloane, possui os originais do seu *Manuscrito Botânico*.

Publicação ilustrada: *Nieuwe Wereldt Ofte Beschrijvinghe van West-Indien...*, cuja primeira edição deu-se em Leiden, em 1625. Os livros XIV e XV dessa publicação tratam do Brasil.

---

* Ver Marggraf, Georg
** Ver Piso, Willem

**LE BRUN, Charles** (Paris, 1619 / Paris, 1690)

Pintor de grande prestígio na França durante o reinado de Luís XIV. Iniciou o aprendizado de arte com seu pai, o escultor Nicolas Le Brun. Estudou ainda com François Périer, Vouet e, a partir de 1642, em Roma, com Nicolas Poussin. Em 1646 retornou a Paris, fundando dois anos depois a Academia Real de Pintura e Escultura, em que ocupou os cargos de reitor, chanceler e diretor. Protegido politicamente por Colbert, tornou-se, a partir de 1662, o principal pintor do rei, e, em 1663, o diretor da Manufacture des Gobelins.

Há obras do artista em museus do mundo inteiro, como o Victoria & Albert Museum, em Londres; Fitzwilliam Museum, em Cambridge; e Museu do Louvre, em Paris, em que se encontram cerca de 2000 desenhos.

Sobre o continente americano, há uma alegoria gravada por Gilles Rousselet, a partir de desenho de Le Brun, na compilação de gravuras encadernadas em 1638 *Recueil Factice. Historiques. Amérique*, que está hoje conservada na Bibliothèque Mazarine, em Paris.

**LÉRY, Jean de** (La Margelle, 1534 c. / Berna, 1611 c.)

Pastor calvinista, refugiou-se por questões religiosas em Gênova. De lá veio ao Brasil como missionário, enviado por Calvino para pregar o Evangelho em nome da Igreja Reformada. Chegou ao Rio de Janeiro com a expedição de Villegaignon, numa tentativa de formação de um núcleo de colonização francesa no Brasil, a chamada França Antártica. Aqui permaneceu de 1556 a 1558. A primeira redação de sua narrativa de viagem ao Brasil data de 1563, em Genebra. Esse manuscrito foi perdido, refeito de memória e reencontrado em 1576. O relato ilustrado foi somente editado cerca de vinte anos após seu retorno à Europa e visava revelar o desvio de Villegaignon do Evangelho e refutar o que afirmara o frei André Thevet, representante da Igreja Católica Franciscana, em seus livros sobre o Brasil.

Digitalizado com CamScanner

A obra comporta descrições da natureza brasileira, das populações indígenas e de seus costumes, e suas ilustrações foram possivelmente gravadas pelo próprio Léry ou sob sua orientação.

Publicação ilustrada: *Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Bresil, Autrement Dite Americque* ..., La Rochelle, Antoine Chuppin, 1578.

**LONDERZELL, Assuerus van** (Antuérpia, 1572 c. / Rotterdã, 1635)

Pintor e gravador, foi aluno de Peter van der Borcht. Trabalhava sobre temas bíblicos e gravava ornamentos para joalheiros.

É o ilustrador da segunda edição do livro do frei André Thevet[*] *Les Singularités de la France Antarticque* ..., produzida em Antuérpia, por Christophe Plantin, em 1558. As xilogravuras de Londerzell nessa publicação são equivalentes às da primeira edição de Paris, mas regravadas em escala menor e ordem invertida.

---

[*] Ver Thevet, frei André

**MANUFACTURE DES GOBELINS**

Firma de tecelões de tapeçarias sediada em Paris. Transformada em Manufacture Royale des Meubles de la Couronne por Luís XIV, e sob a direção do pintor Charles Le Brun, passou a encarregar-se do fornecimento de acessórios aos palácios reais. Além de tapeçarias e mobiliário, era responsável por esculturas, trabalhos em ouro e prata, carruagens, fechaduras etc.

Em 1687, o fiscal das Casas do Rei de França propôs a utilização de temática sobre a América nos tapetes da Manufacture des Gobelins. A partir desse ano, começou a ser produzida nos ateliês uma série de tapeçarias com cartões que teriam sido feitos a partir de desenhos atribuídos a Eckhout, cujos originais haviam sido presenteados, em 1678, por Maurício de Nassau ao rei Luís XIV. Entre 1737 e 1741, François Desportes criou novos cartões para Gobelins, baseados nos anteriores, mas introduzindo tantas modificações que esta nova série passou a denominar-se *Nouvelles Indes*, reservando-se para as antigas a denominação de *Anciennes Indes*.

Encontram-se hoje tapeçarias da série *Anciennes Indes* no Wattenwyl-Haus, em Berna; no Mobilier National, em Paris; no Palais du Gouvernement Malta; na Villa Medici, em Roma; no Ministère de la Marine, em Paris; no Museu de Arte de São Paulo; no Museu do Louvre, em Paris; entre outros. As tapeçarias *Nouvelles Indes* estão atualmente em coleções brasileiras, dentre as quais pode-se citar o Museu de Arte de São Paulo; a Fundação Maria Luísa e Oscar Americano e a Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, ambas em São Paulo.

**MARGGRAF, Georg**[*] (Liebstadt, 1610 / São Paulo de Luanda, 1644)

Naturalista holandês com formação em ciências matemáticas, história natural, medicina e astronomia. Estudou botânica com Simon Paulli, em Rostock e, em 1634, matriculou-se na Universidade de Leiden, cursando Árabe e Astronomia, com Jaco Gool. Veio ao Brasil em 1638, tendo desembarcado na Bahia e se dirigido para o Recife, onde iniciou os trabalhos para Maurício de Nassau. Participou de diversas expedições pela costa e pelo interior do Nordeste do país. Em 1639, começou a trabalhar no primeiro observatório astronômico do novo continente, instalado por Nassau. Até 1641 atuou provavelmente como subordinado de Willem Piso e, ao que tudo indica, desentendeu-se com ele, o que motivou as anotações cifradas dos resultados de suas pesquisas científicas – posteriormente decifradas por Laet.[**] Durante suas viagens, desenhou mapas e reuniu considerável coleção de plantas e animais. Em 1644 viajou para Angola, tendo lá falecido de febre endêmica.

O texto sobre história natural de Marggraf reunido à obra de Piso, sobre medicina e doenças tropicais, deram origem à *Historia Naturalis Brasiliae*, editada por Johannes de Laet, sob os auspícios de Johan Maurits, em 1648, em Antuérpia. O herbário de Marggraf coletado no Brasil, entre 1638 e 1644, está disperso em acervos de várias instituições. No Instituto Botânico de Copenhague encontram-se 173 pranchas encadernadas dessa coleta.

---

[*] Há ainda registros das seguintes variações de seu sobrenome: Marcgraf ou Marcgrave

[**] Ver Laet, Johannes de

**MIRANDA, José da Costa**

Cartógrafo português, filho e discípulo de Antonio de Miranda. Sua primeira carta marítima é datada de 1681. É considerado como o único mestre de cartas de navegar ativo na função em Portugal em fins do século XVII. Alguns estudiosos percebem em sua obra influências da cartografia holandesa e dos trabalhos de Albernaz II.

No Museu da Marinha de Lisboa encontra-se sua *Carta Atlântica*.

**MONTANUS, Arnoldus**

Teólogo e historiador holandês, é autor do livro sobre o Novo Mundo *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, editado em 1671, em Amsterdã, por Jacob van Meurs, cuja parte referente ao Brasil apresenta alentada descrição do período de colonização holandesa, ilustrada por trinta águas-fortes. Essas reproduções já haviam sido estampadas no *Rerum per Octennium in Brasilia*, de Barlaeus. Como o editor dos dois livros era o mesmo, as ilustrações foram provavelmente vendidas para a edição de Montanus, o que constituía procedimento comum na época.

**NELLI, Nicolo** (Veneza, 1530 c. / -)

Editor e gravador de retratos e temas religiosos, foi, provavelmente, aluno de Marco de Ravenna.

É autor de uma gravura de 1565 que representa a aparição do monstro marinho Ipupiara na Praia de São Vicente, em São Paulo, conservada na Zentralbibliothek, de Zurique. Essa lenda é contada e também ilustrada no livro de Gandavo *Historia da Prouincia de Sãcta Cruz* ...[*]

---

[*] Ver Gandavo, Pero de Magalhães

**NIEUHOF, Johann** (Ulsen, 1618 /Madagascar, 1672)

Artista amador holandês, começou a trabalhar para a Companhia das Índias Ocidentais, em 1640, ano em que embarcou com destino ao Recife. Foi enviado à Ilha de São Tomé, em agosto de 1643, passando por Itamaracá, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Aprendeu o idioma português, o que pode ser constatado pelas expressões grafadas corretamente e por suas referências ao português falado no Oriente. Nieuhof retornou à Europa em 1649, passando, então, a prestar serviços para a Companhia das Índias Orientais, como alto funcionário. Esteve em Malabar, China, Ceilão (onde foi governador), Sumatra. Retornou à Holanda em 1670. Entregou os originais de sua *Viagem às Índias Orientais e ao Brasil* a seu irmão Hendrik, que provavelmente os mostrou a Nassau e Piso. Em 1672, desapareceu em Madagascar, depois de fazer viagens ao interior do país. A pedido de seu irmão, foram feitas diversas buscas sem sucesso, o que faz supor que tenha sido aprisionado por nativos. Seus livros foram editados posteriormente por seu irmão e ilustrados com águas-fortes baseadas em desenhos do próprio Nieuhof. No entanto, semelhanças com desenhos de Eckhout, Wagener e Marggraf colocam dúvidas com relação à verdadeira fonte das imagens. Existe a hipótese de que Nieuhof tenha copiado seus desenhos de Eckhout.

Publicações ilustradas: *Nieuwe en Onbekende Weereld*. Amsterdã, 1671; *Gedenkwaerdige Zee en Lantreize Door de Voor Naemste Landschappen van West en Oostindien*, Amsterdã, 1682.

**PEETERS, Bonaventura I** (Antuérpia, 1614 / Hoboken, 1652)

Pintor de paisagens e marinhas, poeta satírico holandês, membro de uma família de pintores do gênero. Irmão de Gillis Peeters I, tendo com ele produzido muitas de suas pinturas, dentre as quais o famoso *Assédio de Caloo*, quadro encomendado em 1639 pelas autoridades municipais para o Hôtel de Ville de Antuérpia, cidade que teve de abandonar por causa de um poema satírico em que ironizava os jesuítas, fixando-se então em Hoboken. Apesar de as fontes tradicionais mencionarem um grande número de viagens marítimas realizadas por Bonaventura, é pouco provável que o artista tivesse se aventurado a empreendê-las, devido à fragilidade de sua saúde. Não é certo que tenha vindo ao Brasil, embora existam pelo menos três pinturas de sua autoria em que figura a costa brasileira, provavelmente executadas a partir de esboços de Gillis Peeters I.

Há obras suas na Municipalidade de Antuérpia; no Wadsworth Atheneum, em Hartford; na Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo, entre outras.

**PEETERS, Gilllis I** (Antuérpia, 1612 / Antuérpia, 1653)

Pintor de paisagens, em 1634 tornou-se, com seu irmão Bonaventura, mestre da Guilda de pintores de Antuérpia. Produzia gravações originais e *d'après* Szyders. Alguns autores levantam a hipótese de que ele tenha estado no Brasil no tempo do domínio parcial do Nordeste pela Companhia das Índias Ocidentais. Erik Larsen admite, inclusive, que tenha integrado a comitiva de Nassau, permanecendo cerca de um ano tomando notas, fazendo esboços e executando pinturas tropicais.

Entre outras obras do pintor, encontram-se no Palácio do Governo do Estado de São Paulo a tela a ele atribuída *O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte*; na Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo, *Combate entre Tropas Regulares Portuguesas e Holandesas*; e na Coleção Gilberto Daccache, em São Paulo, *Vista de Recife e Seu Porto*.

**PISO, Willem**[*] (-, 1611 / -, 1678)

Médico e naturalista, formou-se em Medicina na França, em 1633, passando a maior parte de sua vida em Amsterdã. Em 1638, veio ao Brasil para juntar-se à comitiva de Maurício de Nassau, substituindo o médico Willem van Milaenen, falecido ao chegar a Pernambuco. No Brasil teve como assistentes Albert Coenraadsz Burgh e Johannes de Laet. Trabalhou em intensa pesquisa científica, colecionando espécimes brasileiros de plantas e animais, descrevendo doenças tropicais e estudando terapias indígenas. Enviou para a Europa artigos para serem acrescentados ao acervo do Theatrum Anatomicum de Leiden. Retornou à Holanda em 1644, notabilizando-se na carreira em Amsterdã, tornando-se inspetor da Escola de Medicina e mais tarde seu decano. A *Historia Naturalis Brasiliae* contém textos seus e de Marggraf,[**] e foi financiada por Johan Maurits e publicada por Laet·[***] em Amsterdã, em 1648. Laet, em Amsterdã, em 1648.

---

[*] Ou Pies

[**] Ver Marggraf, Georg

[***] Ver Laet, Johannes de

**POST, Frans Janszoon**[*] (Leiden, 1612 / Haarlem, 1680)

Pintor de paisagens de formação artística ignorada, supõe-se que tenha iniciado seus estudos com o irmão, o arquiteto Pieter Jansz Post, e freqüentado o ateliê de Salomon van Ruysdael ou de Pieter Molijun. Veio ao Brasil em 1637, acompanhando a comitiva de Maurício de Nassau, com a incumbência de pintar principalmente edifícios e locais civis e militares. Durante sua estada no Brasil, foi incorporado a diversas expedições militares, podendo ter visitado vários pontos controlados pela Companhia das Índias Ocidentais, entre os quais a África. Voltou à Holanda em 1644, onde continuou trabalhando para Maurício de Nassau, para quem ilustraria o livro de Barlaeus *Rerum per Octennium in Brasiliae* ..., publicado em 1647. Em 1646, ingressa na Lukasgilde, confraria de pintores de Haarlem. Acredita-se que tenha abandonado a pintura, pois sua última paisagem data de 1669.

As obras de Post sobre o Brasil correspondem às primeiras imagens de terras recém-descobertas, observadas diretamente pelos europeus, já que, até então, conheciam-se apenas gravuras e desenhos pintados a partir de depoimentos de viajantes. Habitualmente distinguem-se duas fases estilisticamente diversas em sua obra: a fase brasileira, compreendendo quadros feitos durante a estada no Brasil, dos quais são conhecidos apenas oito; e a fase pós-brasileira, composta de cerca de 130 paisagens, todas com temas relacionados ao Brasil, pintadas após seu retorno à Europa.

Suas obras estão conservadas em inúmeras coleções no Brasil e exterior, dentre as quais o Museu de Arte de São Paulo; o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; Museu Raymundo Ottoni Castro Maya, no Rio de Janeiro; Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo, em São Paulo; Ministério das Relações Exteriores, em Brasília; Museu do Louvre, em Paris; The British Museum, em Londres (volume de desenhos originais para o livro de Barleus); The Metropolitan Museum of Art, em Nova York; Alte Pinakothek, de Munique; Musée Royal de Beaux Arts, em Bruxelas; Rijksmuseum, em Amsterdã.

---

[*] ou Post, Frans Jansz

**RAMUSIO, Giovanni Battista** (Veneza, 1485/ Pádua, 1557)

Geógrafo e cosmógrafo italiano, filho de Paolo, o Velho – conhecido jurisconsulto veneziano –, freqüentou em Pádua a escola de Pomponazzi, dedicando-se ao estudo de Latim, Grego e Línguas Orientais. Entre 1505 e 1507, na França, trabalhou como secretário de Alvise Mocenigo a serviço da República Vêneta. Fez outras viagens com encargos políticos para a Suíça, Roma e Puglia. É possível que tenha estado também no Egito e norte da África. Em 1513, foi nomeado chanceler da República Vêneta e, dois anos mais tarde, secretário do Senado vêneto. Contando com a colaboração de amigos também geógrafos, montou uma academia de geografia em sua casa.

Digitalizado com CamScanner

Por volta de 1520, iniciou o trabalho de compilação e tradução de textos de viagens de descoberta a partir do francês, espanhol e latim, material que serviu como base para a reunião de uma coletânea de narrativas, a *Delle Navigationi et Viaggi...*, editada entre 1550 e 1559, em Veneza, pela Stamperia dei Giunti. A obra, dividida em três volumes, tem o primeiro dedicado às viagens à África, o segundo à Ásia e o terceiro à América. Foi provavelmente ele mesmo o ilustrador de seus livros.

**REINEL, Pedro** (-, 1500 c. / -, 1540 c.)
Cartógrafo português, trabalhou para o rei dom João III, sempre em colaboração com seu filho Jorge Reinel. É considerado um dos mais importantes elaboradores de traçados de rotas marítimas de sua época. Sabe-se que Magalhães utilizou-se de um mapa seu para preparar sua viagem. O primeiro mapa conhecido de sua autoria data de 1504 e o último, de 1540.
Com o filho Jorge e Lopo Homem, é autor do *Atlas Miller*, hoje conservado na Bibliothèque Nationale, de Paris. Na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, encontra-se o seu *Mapa do Atlântico Norte*.

**ROUSSELET, Gilles** (Paris, 1610 / Paris, 1686)
Desenhista, gravador e comerciante de estampas. Artista renomado no círculo de gravadores franceses da época, produziu obra volumosa, que circunscreve gêneros diversos. Reproduziu inúmeras obras de Charles Le Brun. Dentre elas, uma alegoria da América, que faz parte da compilação de gravuras encadernadas em 1638 *Recueil Factice. Historiques. Amérique*, conservada na Bibliothèque Mazarine, em Paris.

**SCHMIDL, Ulrich** (Baviera, 1510 c. / -, 1579 c.)
Descendente de conhecida família bávara, exerceu cargo comercial em Andorf. Alistou-se como soldado na esquadra de Pedro Mendonza que partia de Cádiz para o Rio da Prata em 1535. Durante a viagem, passou por Fernando de Noronha, Baía da Guanabara e Santa Catarina. Em 1552, fez nova viagem ao Brasil, partindo do Paraguai e chegando à cidade de São Vicente, no Estado de São Paulo. De lá embarcou para Antuérpia. Em Straubing, entre os anos de 1563 e 1564, escreveu suas memórias de viagem, publicadas pela primeira vez em Frankfurt, em 1567, sob o nome de *Ander Theil Dieses Weltbuchs von Schiffahrten...* O relato foi reeditado outras vezes (em 1599, por Levinus Hulsius, e em 1625, por Theodore De Bry) e traduzido para o latim, inglês, francês, espanhol e outros idiomas.
A narrativa de viagem, que era anterior à de Hans Staden, parece ter sido importante na época como fonte para elaboração de uma iconografia sobre o Brasil. Nela, o autor preocupou-se não somente com a descrição da paisagem, mas destacou o confronto com o índio antropófago, os animais selvagens e desconhecidos e a natureza hostil do Novo Mundo.

**STADEN, Hans** (Homberg, 1520 / -)
Arcabuzeiro de origem alemã, seguiu para Portugal com a intenção de embarcar para a Índia. Como o navio que pretendia tomar já havia partido, juntou-se a viajantes que rumavam para o Brasil em um navio português. Assim chegou pela primeira vez ao país, desembarcando em Pernambuco em janeiro de 1547. Viajou pela Paraíba e, após ter passado alguns meses no Brasil, retornou a Lisboa. Em 1550, engajado em viagem de povoamento de uma esquadra espanhola, esteve novamente no Brasil. Desta vez, nas proximidades de São Vicente, Estado de São Paulo, foi aprisionado por índios tupinambás antropófagos, permanecendo em seu poder durante nove meses e meio. Retornou à Europa, em 1554, depois de ter sido salvo por marinheiros franceses.
O relato ilustrado de suas duas viagens ao Brasil, em especial a narrativa de seu cativeiro junto aos índios tupinambás, causou grande impacto desde a época de sua primeira publicação, tendo sido reeditado mais de cinqüenta vezes em alemão, flamengo, holandês, francês, inglês e português e incluído em diversas coletâneas de textos de viagens. A reedição mais importante é a de Theodore De Bry em seu *America Tertia Pars*. É talvez o mais conhecido dos textos de viagem ao Brasil.
Publicação ilustrada: *Warhaftige Historia und Beschreibung Eyner Landtschaff der Wilden Nacketen Grimmingen Menschfresser Leuthen...* (as duas primeiras edições aparecem na cidade de Marburg, ambas publicadas por Andres Colben, em 1557. Existe ainda uma edição sem data, provavelmente também de 1557, publicada em Frankfurt, por Weygandt Han).

**STRAET, Jan van der*** (Bruges, 1523 c. / -, 1605)
Pintor e desenhista, filho de família nobre porém arruinada financeiramente. Formado em Antuérpia, tornou-se mestre na Guilda de pintores da cidade, em 1545. Depois de trabalhar em Lyon, rumou para a Itália, passando por Veneza e Florença, onde trabalhou de 1555 a 1571, tendo tido estreito contato com Giorgio Vasari. Forneceu numerosos cartões de tapeçaria para a Manufatura dos Medici e fez várias pinturas para o Palazzo Vecchio. Foi também decorador de festas.
Dele é conhecido o desenho original para a gravura *Vespuccio Descobrindo a América*, de Theodore Galle, pertencente a The Metropolitan Museum of Art, em Nova York.

* Ou Stradanus

**THEVET, frei André** (Angoulême, 1502 c. / Paris, 1592)
Cosmógrafo e religioso, de origem humilde, ingressou na ordem franciscana, na qual se dedicou ao estudo de cosmografia e cartografia. Veio ao Brasil acompanhando, como missionário, a expedição de colonização da França Antártica, comandada por Villegaignon. Permaneceu em terras brasileiras de 1555 a 1556. As ilustrações de seu relato da viagem ao Brasil estão entre as primeiras fontes para a concepção da imagem do país e de seus habitantes pelos europeus. Suas representações dos indígenas contribuíram para divulgar entre seus contemporâneos a imagem do "bom selvagem".
Rubens Borba de Moraes* apoiado na afirmação feita pelo próprio Thevet, em sua *Cosmographie*, de que as ilustrações de *Les Singularitez...* seriam "...retratos do natural feitos a partir de esboços a lápis, que eu trouxe daquelas plagas...", deduz que os desenhos que deram origem às gravuras poderiam ser de autoria do próprio Thevet, que foi nomeado, em 1558, historiógrafo e cosmógrafo do rei da França. Além de ter passado pelo Oriente Médio, Canadá e Brasil, manteve contato com vários viajantes de quem obtinha "curiosidades" para o gabinete do rei.
Publicações ilustradas: *La Cosmographie Universelle d'André Thevet, Cosmographe du Roy*, Paris, Guillaume Chaudière, 1575; *Les Singularitez de la France Antarticque...*, Antuérpia, Christophe Plantin, 1558.

* Em sua *Bibliographia Brasiliana*, editada em 1988

**VESPUCCI, Amerigo** (Florença, 1451 / Sevilha, 1512)
Astrônomo, cartógrafo e piloto de navegação, descendente de família ilustre de Florença. O interesse de Vespucci pelas viagens marítimas começou em 1490, quando trabalhava em uma casa de comércio italiana em Sevilha e se ocupou dos preparativos da terceira viagem de Cristóvão Colombo. São atribuídos a Vespucci relatos epistolares de quatro viagens que teria realizado ao novo continente, sendo que, em três delas teria pisado em terras brasileiras. Em uma das vezes, teria passado pelas costas americanas, antes mesmo de Colombo, não havendo, porém, provas definitivas da veracidade de tais fatos. É sua a expressão "Mundo Novo", referente ao continente recém-descoberto. Em 1507, uma edição crítica de Ptolomeu, que traz um planisfério gravado pelo cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, atribuiu pela primeira vez o nome de América, ou Terra de Américo, às terras recém-descobertas, o que indica a influência que o texto da carta *Mundus Novus* chegou a exercer no meio dos letrados europeus da época.
Publicações ilustradas das cartas de Vespucci: *Alberic's Vespucci Lauretio Petri Franciscide Medicis Salutem Plurimã Dicit*, editada por Baligault e Jehan Lambert (acredita-se que esse panfleto contenha a primeira impressão da carta *Mundus Novus*, enviada a Lorenzo di Pier Francesco de Medici – ilustrada com frontispício); *Lettera de Amerigo Vespucci delle Isole Nuovamente Ritrovati in Quattro Suoi Viaggi*, 1505 ou 1506 c. (ilustrada em seu frontispício com uma xilogravura em que figura um navio e, na parte inferior da imagem, um rei sentado em seu trono); *Dise Figur Anzaigt...*, Augsburgo, 1505 c. (ilustração publicada provavelmente por Froschauer, contendo um trecho da carta *Mundus Novus*); *Be Ora Antarctica per Regem Portugallie Pridem Inuenta*, Estrasburgo, Matthias Hupfuff, 1505; *Diss Büchlin Saget...*, Estrasburgo, J. Gruninger, 1509.

**VISSCHER, Claes Janz** (Holanda, 1587 / -, 1652)
Gravador de paisagens e cenas históricas, membro de notabilizada família de escultores e gravadores, em meados do século XV a meados do XVI, estabelecida em Nuremberg. Pertenceram à família do gravador os artistas Hermann Visscher (1488 c.), Peter the Elder (1529 c.), Peter the Younger (1487-1528) e Hermann the Younger (1486-1517). Claes, antes de organizar um estabelecimento próprio, trabalhou para o cartógrafo e editor Hondius.
É de sua autoria uma gravura com uma vista de Olinda, datada de 1630, quase idêntica à que ilustra o livro de Laet *Beschrijvinghe van West-Indien...* Essa obra está hoje no Rijksmuseum, em Amsterdã.

**VITRUVIUS Pollio, Marcus** (Roma, séc. I a.C.)
Arquiteto e engenheiro romano, foi o autor do importante tratado *De Architectura*, escrito entre 738 e 741 a.C., obra dividida em dez livros, que abarca o conhecimento das chamadas artes liberais (desenho, geometria, aritmética, ótica, filosofia, música, medicina, jurisprudência e astronomia) e expõe os métodos construtivos usados pelos gregos no século II a.C. e as teorias da Escola de Alexandria. Conhecida e estudada desde o século IV, a tradição vitruviana marcou a tratadística italiana e a obra de arquitetos e artistas do século XVI. O conteúdo do tratado, já conhecido por meio de manuscritos, foi editado em 1486, sendo a primeira edição, em língua italiana, ilustrada por Cesariano*, em Milão, em 1521.

* Ver Cesariano

**VOS, Marten de** (Antuérpia, 1532 c. / Antuérpia, 1603)
Pintor de temas religiosos, mitológicos e retratos, foi um dos mais renomados pintores em Antuérpia na sua época. Formou-se sob influência do pai, Peter de Vos, tendo sido ainda aluno de Frans Floris. Passou dez anos na Itália (Roma, Florença e Veneza), onde trabalhou no ateliê de Tintoretto. Em seu retorno a Antuérpia, em 1558, ingressou na Guilda de pintores da cidade. Executou várias tábuas religiosas em substituição aos retábulos destruídos pelos iconoclastas protestantes. Ficou também muito conhecido pelas numerosas estampas que foram gravadas a partir de seus desenhos.
Existem obras suas em museus de todo o mundo, como The University of Michigan Museum of Art, em Dearborn; Museu do Louvre, em Paris; além de coleções em Amsterdã, Berlim, Bruxelas, Florença, Haia, Rouen, Estocolmo e Viena.
É de sua autoria um desenho sobre a América, pertencente ao acervo do Stedelijk Prentenkabinet, em Antuérpia, que serviu de base para uma gravura de Adrien Collaert.

**WALDSEEMÜLLER, Martin** (Radolfzell, 1470 c. / Saint-Dié, 1518 c.)*
Geógrafo, cartógrafo e erudito alemão, membro do Gymnasium Vosagense, grupo de estudiosos de artes e ciências em Saint-Dié patrocinado pelo duque de Lorena. Imprimiu uma nova edição da *Geografia* de Ptolomeu, sendo autor do mapa-múndi em que pela primeira vez o continente recém-descoberto aparece com o nome América.
O *Mappamundi: Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliorumque Illustrationes* encontra-se na Coleção Conde Franz von Waldburg, em Wolfegg; e o *Tabula Terre Nove*, na Bibliothèque Nationale, em Paris.
Obra publicada: *Cosmographiae Introductio*, Saint-Dié, 1ª ed., 1507.**

* Ou (Friburgo-de-Brisgau, 1480 c. / Saint-Dié, 1521 c.)
** Seguem-se a essa inúmeras edições, sendo a de Estrasburgo (1513) considerada uma das mais importantes

**WHITE, John**
Viajante e aquarelista inglês, participou provavelmente, em 1577, da segunda viagem inglesa a Baffin Island, onde desenhou os esquimós. Foi artista oficial da expedição de 1585 a 1587, comandada por Grenville, em nome de sir Walter Raleigh, que estabeleceu a primeira colônia inglesa na Virgínia, América do Norte. Nomeado governador da Virgínia, chefiou, dois anos mais tarde, nova expedição de colonização. Retorna ainda em 1590 ao território americano. Foi membro da Painter-Stainer's Company, de Londres.
Suas aquarelas constituem um dos primeiros testemunhos dos índios americanos (desde o tratamento decorativo do corpo até seus artefatos de uso diário) e da flora e fauna do novo continente. Suas obras foram usadas por Hakluyt e, posteriormente, por Theodore De Bry, como modelo para as gravuras que ilustram suas coletâneas de viagens.
Toda sua obra está conservada em The British Museum, em Londres. Cabe notar que, dos 76 desenhos do artista, 59 são relacionados à colonização na Virgínia. Esses trabalhos estiveram reunidos originalmente em um álbum.

Digitalizado com CamScanner

# Bibliografia

## *Bibliografia Geral*


ADHÉMAR, J. (org.). *La Gravure*. Paris, Presses Universitaires de France, 3ª ed., 1990 (coleção Que sais-je?)

ALBERTIM, Petronella de E. Vris. *Imagens do Brasil Holandês*. Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1987 (catálogo)

ALBERTIM, Petronella J. "Arte e ciência no Brasil Holandês – *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*: um estudo dos desenhos", in: *Revista Brasileira de Zoologia*, São Paulo, Finep/Fapesp, vol. 3, fasc. 5, 28 jun. 1985

ALEXANDER, Michael. *Discovering the New World Based on the Works of Theodore De Bry*. Nova York/Londres, Harper & Row, 1976

ARAÚJO, João H.P. de. "Gonaz. A redescobera de um pintor", in: *Economia e Cultura*, nº 8, set./nov. 1993

ARCINIEGAS, German. "História verdadeira do bom selvagem", in: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 21 abr. 1973

ARGAN, Giulio Carlo. *Botticelli*, Genève, Skira, 1957

BALDWIN, Peter. *Toy Theatres of the World*. Londres, Zwemmer, ©1992

BARATA, Mário. "A missão de Nassau", in: *Arte Hoje*, nº 26, p. 12-15, ago. 1979

BARATA, Mário. "Eckhout, o pintor do Brasil holandês", in: *Arte Hoje*, nº 27, p. 12-14, set. 1979

BARLAEUS, Gaspar. *História dos Fatos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1974

BAYERISCHE STAATSGEMALDESAMMLUNGEN. Alte Pinakothek. Munique, Edition Lipp, 1986

BAZIN, Germain. *Les Grand Maîtres Hollandais*. Paris, Nathan, 1950

BECKER, Annesofie; WILLIE, Flindt. *Museum Europa. An Exhibition about the European Museum from the Renaissance to Our Time*. Copenhague, The Danish National Museum, 1993 (exposição idealizada e projeto desenvolvido por Annesofie Becker e Willie Flindt)

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo", in: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). *Índios no Brasil*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "A imaginação do desconhecido", in: *Guia das Artes*, São Paulo, nº 30, 1992

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "The modernist conscience and the great return", in: *New Observations*. Nova York, nº 89, mai./jun., 1992

BENISOVICH, Michael. "Frans Post e Albert Eckhout, pintores holandeses do Brasil e as tapeçarias das índias dos Gobelins", in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 7, p. 35 e 36, 1943

BENISOVICH, Michael. "The History of the *Teinture des Indes*", in: *Burlington Magazine*, nº 83, p. 216-225, set. 1943

BLUNT, A. *Art and Architecture en France 1500-1700*. Baltimore, Pelican History of Art, 1954

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo, Ática, 1985

BOISARD, Geneviève (pref.). *Le Cabinet de Curiosités*. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 1989

BOOGAART, E. van de; HOETINK, H.; WHITEHEAD, P.J.P. (eds.). *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil. Essays on the Occasion of the Tercentennary of his Death*. Haia, Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979

BOUCHER, Bernadette. *La Sauvage au Seins Pendants*. Paris, Hermann, 1977

BOULLARD, Bernard. "Une histoire d'arbres: Du Brésil à Rouen. Le Brésil", in: *Études Normandes*. Dieppe, p. 55-61, jan. 1985

BOXER, C.R. *The Dutch in Brazil. 1624-1654*. Londres, Oxford University Press, 1957

BRASILIENS Indianer. Viena, Museum Völkerkunde, G. Gistel & Cie., s.d.

BRION, Marcel. "Les choses comme être e comme symboles", in: ———. *L'Age d'Or de la Peinture Hollandaise*. Bruxelas, Meddens, 1964

CALVINO, Italo. "As Odisséias na Odisséia", in: MOULIN, Nilson (trad.). *Por Que Ler os Clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993

CARELLI, Mário. *Brésil Épopée Métisse*. Paris, Gallimard, (col. Découvertes Gallimard/Aventures, vol. 29)

CASSIRER, E. *Antropología Filosófica*. México. Fondo de Cultura Económica, 1965

*CATALOGO da Exposição Cartográfica e Iconográfica Comemorativa do V Centenário do Nascimento de Pedro Alvares Cabral Descobridor do Brasil*. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, 1968

CHAMPION, P. *Paris au Temps de la Renaissance*. Paris, 1936

CHARTROU, J. *Les Entrées Solennelles et Triomphales a la Renaissance (1484-1551)*. Paris, 1928

CHASTEL, André. *Fontainebleau Formes et Symboles*. Paris, Textes RMN, 1991

CHINARD, Gilbert. *L'Éxotisme Américain dans la Littérature Française au XVIème Siécle. D'Après Rabelais, Ronsard, Montaigne etc.* Paris, Hachette, 1911

CHOISY, Auguste. *Vitruve* (2 tomos). Paris, F. de Nobele, 1971

CORNETTE, Jöel. "L'Amérique: a-t-elle été une bonne affaire pour l'Europe?", in: *Revue d'Histoire*, nº 146, jul./ago. 1991 (nº especial: "1492: la découverte de l'Amérique")

CORTEZÃO, Armando. *Cartografia e Cartógrafos Portugueses dos Séculos XV e XVI*. (2 vols.) Lisboa, Seara Nova, 1935

CORTEZÃO, Armando. *Portugaliae Monumenta Cartographica*. (6 vols.) Lisboa, s.c.p., 1960

CORVISIER, André. "O velho Mundo: Islã e África", in: ——— *História Moderna* (trad. de Rolando Roque da Silva e Carmem Olívia de Castro Amaral). São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1976

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Frans Post Pintor no Brasil Holandês*. s.l., s.c.p., s.d.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras/Fapesp/Secretaria Municipal de Cultura, 1992

DENIS, Ferdinand. *Une Fête Brésilienne Celebrée a Rouen en 1550 Suivie d'un Fragment du XVIème Rouland sur la Theogonie des Anciens Peuples du Brésil et des Poesies en Langue Tupique de Christovan Valente*. Paris, Techner, 1850

DENIS, Ferdinand. *Uma Festa Brasileira*. Rio de Janeiro, Epasa, 1944, (Coleção Biblioteca Brasileira de Cultura, nº 4)

"A Descoberta da Natureza. Os portugueses no Golfo", in: *Oceanos*, nº 6, abr. 1991

DICKASON, Olise Patricia. *The Myth of the Savage*. Canadá, The University of Albert Press, 1984

DIDOT, Ambroise Firmin. *Étude sur Jean Cousin*. Paris, Didot Frères, 1872

ENGERAND, F.N. *Inventaire des Tableaux du Roi Redigé en 1709 et 1710 par Nicholas Baily, Publié pour la Première Fois avec des Additions et des notes*. Paris, Ernest Leroux, 1899

FENAILLE, M. *État Générale des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Depuis son Origine Jusqu'a Nos Jour, 1600-1900*. (4 vols.) Paris, Imprimerie Nationale/Librairie Hachette, 1903-1907


Digitalizado com CamScanner

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa, Portugalia, 1968

FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la Peinture Française. Du Moyen Âge à la Fin du XVIIème Siècle* (notas biográficas de Maurice Bex). Paris, Gonthier, 1967

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa, Edições 70, 1983

GAFFAREL, Paul. *La Découverte du Brésil par Jean Cousin*. Paris, 1874

GHEERBRANT, Alain. *L'Amazone un Géant Blessé*. Paris, Gallimard, 1988 (Coleção Découvertes Gallimard/Aventures, vol.40)

GODEFROY, Théodore. *O Cerimonial de França ou Descrição das Cerimônias, Preferências e Atenções, Observadas nas Coroações, Visitas e Enterros dos Reis e Rainhas de França, e Outros Atos e Assembléias, etc.* s.c.p., 1619

GREIMAS, A.J. "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythic", in: *Communications*, nº 8, p. 28-59, Paris, 1966

GUIFFREY, J.J. *Inventaire Général du Mobilier de la Courounne sous Louis XVI (1663-1715)*. Paris, Imprimerie E. Ménard & Augry, 1886

GUIMARÃES, Argeu. *A Sereia Escandinava*. Porto, Lello, 1930

GUIMARÃES, Argeu. "Na Holanda com Frans Post". Separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 235, p. 85-296, abr./jun. 1957

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Atual, 1986

HARTMANN, Tekla. "A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX", in: *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, 1975 (Série Etnologia)

HAYES, John. "The Literature of Art. The Drawings of John White". In: *Burlington Magazine*, p. 527 e 52, out. 1965

HAYEUR, Julien (dir.). *Mémoires et Documents pour Servir à l'Histoire du Commerce et de l'Industrie*, Paris, Hachette, 1911

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 3ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977

HULOT, Nicolas. *L'Amazone*. Editions Albin Michel, 1991 (Collection Extrême)

HURPIN, G. "De Honfleur au Brésil (1503-1505)", in: *Des Normands Découvrent l'Amérique*. Rouen, Imprimérie Lecerf, p. 10-18, 1992

JARRY, M. "L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV", in: *Bull. Soc. Étude XVIIe Siècle*, Paris, nº 36 e 37, p. 300-328, 1957

JARRY, M. "Dessins et études provenant de l'atelier de Desportes concernant la *Teinture des Indes*, conservés à la bibliothèque de la Manufacture de Sèvres", in: *Bull. Soc. Hist. Art. Franc.*, Paris, nº 1957, p. 39-45, 1958

JARRY, M. "Les Indes. Série triomphale de l'exotisme", in: *Connaissance des Arts*, Paris, p. 62-69, mai. 1959

JARRY, M. "L'exotisme au temps de Louis XIV: Tapisseries des Gobelins et de Beauvais", in: *Medizin Hist. Journal*, nº 11, p. 52-71, 1976

"JOHN White of Virginia", in: *Architectural Review*. vol. 136, nº 809, p. 39-42, jul. 1964

JOPPIEN, R. *The Dutch Vision of Brazil. Johan Maurits and His Artists*. Grill, 1980

KOHL, Karl Heinz. *Mythen der NeuenWelt zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlim, Frölich & Kaufmann, 1982

KREMPEL, U. *Exhib Cat. Jan Van Kessel, The Elder*. Die Erdteile, Munique, 1973

LAPOUGE, Gilles. "Montaigne: a razão cética em livros que ainda cheiram a tinta fresca 400 anos depois", in: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ano 8, nº 633, Suplemento de Cultura, p. 1, 19/09/1992

LARSEN, Erick C. "Some 17th century paintings of Brazil", in: *The Connoisseur*, p. 123-131, out. 1970

LARSEN, Erick. *Frans Post, Intérprete du Brésil*. Amsterdã/Rio de Janeiro, Colibris, 1962

LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*. 3ª ed., Paris, Hachette

LEÃO, Joaquim de Souza. "Os célebres Gobelins *Teinture des Indes*", in: *Annuário do Museu Imperial*, nº 1944, p. 67-86, 1947

LEÃO, Joaquim de Souza. *Salvador da Bahia de Todos os Santos*. Haia, Meulenhoff/Cosmo, 1957. (Col. Iconografia Seiscentista desconhecida)

LEÃO, Joaquim de Souza. "Post e Eckhout", in: *L'Oeil*. nº 43 e 44, p. 49-52 e 84, Paris, jul./ago. 1958

LEÃO, Joaquim de Souza. *Frans Post*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1968

LEÃO, Joaquim de Souza. *Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1973

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Roma, Mondadori, 1993

LEITE, José Roberto Teixeira. *A Pintura no Brasil Holandês*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1967

LEITE, José Roberto Teixeira. "Os Pintores de Nassau", in: Zanini, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Salles, p. 349-375, 1983

LENOBLE, Robert. *Esquisse d'une Histoire de l'Idée de Nature*. Paris, Albin Michel, 1969

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris, Librairie Plon, 1962

LEYMARIE, Jean. *La Peinture Hollandaise*. Genève, Skira, 1956

MARCEL, Gabriel. "Le Père Yves D'Evreux", in: *Journal de la Societé des Americanistes de Paris*. Nouvelle Série, Paris, Macon Protat Frères, vol. V, nº 2, 1908

MARCONDES, Arlindo, "Frans Post, nosso primeiro pintor", in: *Mirante das Artes*, nº 9, p. 12 e 13, mai./jun. 1960

MARTINS, Luiz Renato (trad., introd.). *Américo Vespúcio. Novo Mundo. Cartas de Viagens e Descobertas*. Porto Alegre/São Paulo, L&PM, 1984. (Col. Visão do Paraíso, nº 2)

MARTINS, Luiz Renato. "Novo Mundo: uma idéia da Renascença", in: *Anais do Congresso América 92*, São Paulo/Rio de Janeiro, FFLCH-USP/Fórum de Ciência e Cultura UFRJ, 1992

MELLO, Evaldo Cabral de. *Imagens do Brasil Holandês 1630-1654*. s.l., Raízes Artes Gráficas, 1987

MELLO, José Antonio Gonsalves et alli. *Albert Eckhout e Seu Tempo. Brasil Holandês 1637-1644*. São Paulo, Gráficos Burté/Museu Nacional da Dinamarca/Museu de Arte de São Paulo, Masp, 1991

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. "Este é o quadro mais caro do Brasil", in: *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 7, 16 fev. 1980

MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1979

MONEGAL, Emir Rodriguez (ed). *Noticias Secretas y Públicas de América. Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992*. Barcelona, Tusquets Editores/Circulo de Lectores S.A., 1984

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaios* (trad. de Sérgio Milliet, do original de 1580). São Paulo, Abril Cultural, 1980 (Col. Os pensadores)

MORAIS, Frederico de. "A paisagem do Novo Mundo", in: *Casa e Decoração*, nº 59, p. 90 e 91, abr. 1980

MORENO, Diogo de Campos. *Livro que Dá Rezão do Estado do Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1968

OBERACKER Jr., Carlos. "Dois cartógrafos alemães a serviço do Brasil no século XVIII: Johann Andreas Schwebel e Filipe Sturm", in: *Revista de História*, São Paulo, nº 9, p. 93-109, 1972

PALMIER, Jean-Michel. *Jacques Lacan, lo Simbólico e lo Imaginário*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1971

PANOFSKY, Dora & Erwin. *La Caja de Pandora. Aspectos Cambiantes de un Símbolo Mítico*. Barcelona, Barral/Roma, Prima Pandora/EUA, Prima Pandora/Lutetia Nova Pandora, 1975 (col. Breve Biblioteca de Reforma/Série iconológica)

PANOFSKY, Erwin. *Albrecht Dürer*. Princeton, Princeton University Press, 1945

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid, Alianza, 1975

PANOFSKY, Erwin. "A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos", in: ————. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, p. 89-148, 1976

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 1982

PASTOUREAU, Mireille. *Voies Océanes. Cartes Marines et Grandes Découvertes*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1992

PERRONE-MOISES, Leyla. *Vinte Luas. Viagem de Paulmier de Goneville ao Brasil: 1503-1505*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992

PORFÍRIO, José Luiz. *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, Inapa, 1992

QUERIERE, E. la. *Descrição Histórica das Casas de Ruão*. Paris, 2 vol., 1821

READ, H. (trad. de Horacio Flores Sanchez). *Imogen e Idea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965

REVIGLIO, Laura. "Post, o primeiro paisagista do Brasil" in: Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 13, 1972

RIBEIRO, João Coelho Gomes. "Ulrich Schmidl – Notícia Biográfica" in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, São Paulo, vol. X, p. 29-38, 1905

RIPA, Cesare. *Iconologia*. BUSCAROLI, Pietro (org.) e PRAZ, Mario (pref). Milano, TEA, 1993

RODRIGUES, José Honório. *Historiografia e Bibliografia do Domínio Holandês no Brasil*, 1949

RODRIGUES, José Honório. "Visitantes do Brasil no século XVII", in: *Revista de História*, São Paulo, vol. 18, nº 37, p. 155, 1959

ROUSSEAU, Jean J. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Col. Os pensadores)

ROY, M. *Artistes et Monuments de la Renaissance en France*. Paris, 1929

SAXL, Fritz. "Macrocosmos y microcosmos en las pinturas medievales", in: ————. *La Vida de las Imágines*. Madrid, Alianza, p. 59-71, 1989,

SCHAEFFER, Enrico. "Albert van den Eckhout, documentarista da Missão Nassau", in: *Habitat*, nº 52, p. 22-28, jan./fev. 1959

SCHAEFFER, Enrico. "Albert Eckhout e a pintura colonial brasileira", in: *Dedalo*, nº 1, p. 47-75, jun. 1965

SCHAEFFER, Enrico. "Um documento cultural perdido: o *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* de Eckhout", in: *Revista Humboldt*, nº 11, p. 65 e 66, 1965

SCHAEFFER, Enrico. *Pássaros do Brasil por Albert Eckhout*. Rio de Janeiro, Agir, 1970

SCHAER, Roland. *L'Invention des Musées*. Paris, Découvertes Gallimard, 1993

SMITH Jr., Robert C. "Três paisagens brasileiras por Frans Post", in: *Resenha Musical*, nº 46, p. 5-8, jun. 1942


Digitalizado com CamScanner

SOMMER, F.; KLOSTER, W. *Ulrico Schmidl no Brasil Quinhentista*. São Paulo, Typographia Gutemberg, 1942 (Publicações da Sociedade Hans Staden)

SOMMER, F. "Os Schetz de Antuérpia e de São Vicente", in: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n° 9, p.75-86, 1943

SOMMER, F. "Quem foi o impressor e quem o ilustrador da edição primitiva do livro de Hans Staden?", in: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, vol. 8, n° 88, p. 209-216, jan./fev. 1943

SOUZA, Laura Mello e. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989

STERLING, C. *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. Paris, 1959

STRAUSS, Walter (ed., intr., trad. e coment.). *The Human Figure by Albrecht Dürer. The Complete "Dresden Sketchbook"*. Nova York, Dover, 1972

SWILLENS, P.T.A. *Jacob van Campen. Schilder en Bowmeester 1595-1657*. Van Gorcum's, Assen, 1961

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emygdio de. *Albert Eckhout Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*. Rio de Janeiro/Recife, Livroarte, 1981

VAYER, P. *Les Entrées Solennelles à Paris des Rois et des Reines de France*. Paris, s.c.p., 1896

VERDIER, J. *L'Amérique Vue par l'Europe à Travers la Tapisserie Française. Teinture des Indes et Teinture des Nouvelles Indes*. Paris, Institute d'Études Ibériques et Latino-Americaines, junho de 1977 (tese)

VITRUVIUS Pollio, Marcus. *De Architectura Libri Decem* (séc. I a.C., livro editado durante o Renascimento, em 1512, e editado e ilustrado por Cesare di Lorenzo Cesariano, em 1521, em Milão)

WHITEHEAD, P.J.P.; BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil Holandês do século XVII. Animais, Plantas e Gente pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1989

WOODWARD, David. "Maps and the Racionalization of Geographic Space", in: LEVENSON, Jay A. (ed.) *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington, National Gallery, 1991

"THE WORK of Jacques le Moyne de Morgues", in: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, abr. 1978


## Bibliografia de Referência e Catálogos


*ALLGEMEINES Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, E.A. Soemann, 1915

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guida a la Storia Dell'Arte*. Firenze, Sansoni, 1977

BENEZIT, E. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Grund, Paris, 1948

*O BRASIL Pintado por Mestres Nacionais e Estrangeiros (sécs. XVI-XX)*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1973

*BRASILIEN-BIBLIOTHEK der Robert Bosch GMBH*. Stuttgart, 2 vols., 1983

*BRYANT'S Dictionnary of Painters and Engravers*. Londres, G. Bell and Son's Ltd, 5 vols., 1913

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, INL, 1977

*CATALOGO do Coleção Beatriz e Mário Pimenta Camargo*. Fundação Calouste Gulbenkian, jul./ago., 1991

*CATALOGO da Fundação Raymundo Ottoni Castro Maya*. Rio de Janeiro, 1965

*CATÁLOGO do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Banco Safra, 1985

*ENCYCLOPÆDIA of the Arts*. Londres, Thames and Hudson, 1966

*ENCYCLOPÆDIA Britannica. A New Survey of Universal Knowledge*. Chicago/Londres/Toronto, 1949

*ENCYCLOPÆDIA Britannica*. Londres, William Benton, 1970

*ENCICLOPEDIA Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma/Milano, Istituto Giovanni Treccani, 1929

*La "France Antarcticque" ou les Normands au Brésil*. Dieppe, set./dez. 1991 (catálogo dos Archives Départamentales de la Seine Maritime)

*FRANS POST (1612-1680)*. Rio de Janeiro, Tipografia Mercantil, 1937 (catálogo de comemoração do 3° centenário da chegada de Maurício de Nassau e de Frans Post ao Brasil)

*FRANS POST*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1942 (catálogo)

*FRANS POST (1612-1680). Obras das Coleções Paulistas*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1973 (catálogo)

GARRAUX, A.L. *Bibliographie Brésilienne. Catalogue des Ouvrages Français & Latins Relatifs au Brésil (1500-1898)*. Paris, Chadenat/Jablonski, 1898

*GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE*. Paris, Larousse, 1964

GRASSI, L.; PEPE, M. *Dicionario della Critica d'Arte*. Torino, Utet, 2 vols., 1978

*GUIDE des Sources de l'Histoire de l'Amerique Latine et des Antilles dans les Archives Françaises*. Paris, Archives Nationales, 1984

GUIMARÃES, Argeu. "História das Artes Plásticas no Brasil", in: *Anais da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 9, tomo especial, 1930

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *A Visão do Paraíso: os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 3.ed., São Paulo, Editora Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

HONOUR, Hugh. *L'Amérique Vue par l'Europe*. Paris, Secrétariat d'État à la Culture/Editions des Musées Nationaux, 1976 (catálogo)

*IMAGE du Brésil*. Bruxelas, 1973. (Catálogo da Exposição *Image du Brésil*, realizada em novembro de 1973, no Manhattan Center de Bruxelas, dentro do Projeto Cultural Brasil Export 73)

*INDICADOR Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis, FCC, 1988 (catálogo)

IRIA, Alberto. *Inventário da Iconografia Brasileira Existente no Arquivo Histórico Ultramarino*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, nov. 1965

IRIA, Alberto. *IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1966 (catálogo)

IRIA, Alberto. *Catálogo da Exposição Histórica Itinerante, Ultramarina, Cartográfica e Iconográfica, Comemorativa do IV Centenário da Publicação de os "Lusíadas"*. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino, 1972

*KATALOG zur Ausstellung "Leben mit dem Regenwald". Indianer vom Amazonas*. Linz, Kroiss & Bichler, 1992

KOPPEL, Susanne (org.). *Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch GmBH*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1992

KROTOFF, M.H. *La Teinture des Anciennes et Nouvelles Indes*. Aix-en Provence, 1984 (catálogo da exposição realizada entre 20 de junho e 1° de outubro de 1984, Musée des Tapisseries, Aix-en Provence)

*LAROUSSE Dictionary of Greats Painters*. Londres, Hamlyn, 1981

LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, Hachette, 3ª ed., s.d.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988

*LELLO Universal. Novo Diccionário Encyclopédico Luso-Brasileiro*. Porto, Chardron, s.d.

*LONDON Museums and Collections*. Londres, Canal Publishing Company, 1989 (catálogo)

*MAURITS de Brazilian*. Koninklijk Kabinet van Schilderjen. Mauritshuis-'S Gravenhage, Tentoonstelling, 7 abr./17 mai. 1953 (catálogo)

*MAURITSHUIS. Illustrated General Catalogue*. Amsterdã, J.M. Meulenhoff/Mauritshuis, 1993

MORAES, Rubem Borba de. *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Souza, 1949

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia Brasiliana*. Los Angeles/Rio de Janeiro, Ucla Latin American Publications/Livraria Kosmos Editora, 1983

MURRAY, Peter & Linde. *The Penguin Dictionary of Art and Artists*. Londres, Penguin Books, 1991

OLIVEIRA, L. *Dicionário Cartográfico*. Rio de Janeiro, Secretaria de Planejamento da Pres. da República/Fund. Inst. Bras. de Geografia e Estatística, 1980

*OS PINTORES de Maurício de Nassau*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1968 (catálogo)

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1969

READ, H. (org.) *Dicionário da Arte e dos Artistas*. Rio de Janeiro, Ed. 70, 1990

RODRIGUES, José Honório (Intr.) *Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Catálogo de Exposição de História do Brasil*. Editora Universidade de Brasília, 1981 (edição fac-similar/Coleção Temas Brasileiros, vol.10)

SIRET, Adolphe. *Dictionnaire Historique et Raisonne des Peintres de Toutes Écoles*. Paris, 1803

THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout ein Niederlandischer Maler und sein Gonner Moritz der Brasilianer*. Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1938 (catálogo)

*TRADIÇÃO e Ruptura*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, 1984 (catálogo)

VIEIRA, Ângela Maria Coelho Vieira (coord.). *Catálogo do Acervo da Pinacoteca do Museu do Estado de Pernambuco*. Recife, Cepe, 1991.

WILKINS, Guy L. *A Catalogue and Historical Account of the Banks Shell Collection*. Londres, British Museum, 1955

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 2 vols., 1983,

*ZO WIJD de Wereld Strekt*. Den Haag, 1979 (catálogo da exposição realizada no Mauritshuis, em comemoração aos 300 anos da morte de Maurício de Nassau)


## Literatura de Viagem e Cartografia


ABEVILLE, Claude d'. *Lettre d'un pere capucin s'estant acheminé en la flotte dressée soubz l'Auctorité du Roy, par le Sieur de Razilly au fleuue de Maragnon & terres adjacentes en l'Inde Occidentale. En laquelle est descritte l'arrivée des François audict païs, & l'acueil qu'on leur y a faict. Au nom de nostre Seigneur Iesus Christ. Escritte par le Reverend Pere Claude d'Abeville, Predicateur Capucin estant de present en l'Inde nouvelle appellee Maragnon, envoyée à son frere pareillement Capucin nommé Monsieur Toullon*. Paris, Gilles Blaisot, 1612


Digitalizado com CamScanner

ABEVILLE, Claude d'. *L'Arrivée des peres capucins en l'Inde Nouvelle appellée Maraguo. Avec la reception que leur on faict les Sauvages de ce pays, & la conversion d'iceux à nostre Saincte Foy. Declarée par une lettre que le R.P. Claude D'Abeville Predicateur Capuçin, enouye à Frere Martial, pareillement Capuçin, & à M. Foullon ses Freres.* Paris, Abraham Le Febvre, 1612 (panfleto reproduzindo a carta de Abeville, acompanhado de um texto chamado "Sommaire relation de quelques autres choses plus particulieres que ont dictes de bouche aux peres capucins par monsieur de Manoir" e a carta "Lettre que les peres capucins ont escrit à Monsieur Fermanet")

ABEVILLE, Claude d'. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoisines ou est traicte des singularitez admirables & des Meurs merveilleuses des Indiens habitants de ce pais Avec les missives et advis qui ont envoyez de nouveau.* Paris, François Huby, 1614

ALBERNAZ I, João Teixeira. *Atlas do "Livro que dá Razão ao Estado do Brasil no Governo do Norte somete asi como o teve Dõ Diogo de Meneses até o Anno de 1612"*

ALBERNAZ II, João Teixeira. *Aparência do Rio de Janeiro com Todos os Baixos e Ilhas*...1666

BARLAEUS, Gaspar. *Casparis Barlaei Rerum Per Octennium in Brasilia. Et alibi nuper gestarum, Sub Praefectura Illustrissimi Comitis I. Mavritii, Nassoviae, &c. Comitis, Nunc Vesaliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. sub Avriaco Ductoris, Historia.* Amstelodami [Amsterdam], Ioannis Blaev, 1647

*CEST LA DEDUCTION du sumptueux ordre plaisantz spetacles et magnifiques theatres dresses, et exhibes par les citoiens de Rouen ville Metropolitaine du pays de Normandie, A la sacree Maiesté du Treschristian Roy de France, Henry secõd leur souuerain, Seigneur Et à Tresillustre dame, ma Dame Katherine de Medicis, La Royne son espouze, lors de leur triumphant ioyeulx & nouuel advenement en icelle ville, Qui fut es iours de Mercredy & Ieudy premier & secõd iours d'Octobre, Mil cinq cens cinquante, Et pour plus expresse intelligence de ce tant excellent triumphe, Les figures & pourtraictz des principaulx aornementz d'celuy y sont apposez chascun en son lieu comme l'On pourra veoir par les discours de l'histoire.* Rouen, Jean le Prest, 1551 (folheto de teatro)

DAMPIER, William. *A New Voyage round the World*... Londres, James Knapton, 1697

DAMPIER, William. *Voyages and Descriptions*... Londres, James Knapton, 1699

DAMPIER, William. *A Voyage to the New Holland*...Londres, James Knapton, 1703-1709

DE BRY, Theodore. *America Tertia Pars Memorabile provinciae Brasiliae Historiam contines, germanico primium sermone scriptam à Joãne Stadio Homburgensi Hesso, nunc autem latinitate donatum a Teucrio Annaeo Privato Colchanthe Po: & MED: Addita est Narratio profectionis Ioannis Lerij in eamdem Provinciam, quã ille initio gallice conscripsit, postea veró Latinam fecit. His accessit Descriptio Morum & Ferocitatis incolarum illius Regionis, atque Colloquium ipsorum idiomate Conscriptum. Omnia recens evulgata & eiconibus in aes incisis ac ad virum expressis illustrata, ad norman exemplaris praedictorum autorum: studio & diligentia Theodori de Bry Leosinensis, atque civic Francofurtensis.* 1592

DE BRY, Theodore. *America Pars VII, Verissima et Iucundissima descriptio praecipvarum quarumdam Indiae regionum & Insularum, quae quidem nullis ante haec tempora visae cognitaeque, iam primum ab Ulrico Fabro Straubingensi, multo cum periculo inventae & ab eodem summa diligentia consignatae fuerunt, ex germanico in latinum sermonem conversa autore M. Gotardo Artus Dantiscano. Illustrata veró pulcherrimis imaginibus, & in lucem emissa, studio & opera Theodorici de Bry piae memoriae relictae viduae & filiorum.* 2.ed., Frankfurt, 1625

D'EVREUX, Yves. *Viagem ao Norte do Brasil Feita nos Annos de 1613 a 1614.* Maranhão, s.c.p., 1874

FROGER. *Relation d'un voyage Fait en 1695. 1696. & 1697. aux Côtes d'Afrique, Détroit de Magellan, Brezil, Cayenne & Isles Antilles, par une Escadre des Vaisseaux du Roy, commandée par M. de Gennes. Faite par le Sieur Froger Ingenieur Volontaire sur le Vasseau le Faucon Anglais. Enrichie de grand nombre de Figures dessinées sur les lieux.* Paris, Michel Brunet, 1698

FROGER. *A Relation of a Voyage Made in the Years 1695, 1696, 1697*... Londres, M. Gillyflower, M. Wotten, Y. Walthoe and R. Parker, 1698

GANDAVO, Pedro de Magalhães. *Historia da provincia sãcta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil.* Lisboa, Antonio Gonsalvez, 1576.

HAKLUYT, Richard. *The Principal Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, made by Sea or over-land, to the remote, and farthest distant quarters of the Earth, on any time within the compasse of these 1500 yeeres;*... Londres, George Bishop, Ralph Newberie and Robert Barker, 3 vols., 1598-1600

HULSIUS, Levinus. *Vierte Schiffart. Warhafftige Historien Einer Wunderbaren Schiffart Welche Ulrich Schmidel von Straubing von Anno 1534 bisz Anno 1554 in American oder Newen welt bey Brasilia und Rio della Plata gethan. Was für er in diesen Neuntzehen Jahren auszgestanden und was für seltzame Wunderbare Lander und Leuter gesehen : durch ermelten Schmidel selbs beschrieben An jetzt as her an Tag geben mit Verbesserung und Corrigierung der Statt Länder und Flüsz namen deszgleichen mit einer nothwendingen Landtaffel Figuren und anderer mehr Erklerung gezieret Durch Levinun Hulsium.* Noribergae [Nuremberg], Levinus Hulsius, 1599

HULSIUS, Levinus. *Die ein und zwantzigste Schiffarhrt Oder Grunliche und umbsantliche fernere Beschreibung der volkomnestern Landtschafft Brasilien Americae, und deroselben Innwohner und Sitten mit sampt einem angehenckten Verlauffe wie ein Egellendischer Capiteyn Parcket genant S. Vicentem, und den Portum Bellum erobert. Item: Was Gestalt der schone Portus und Hafe Totos los Sanctos, sampt der Statt Salvator in Anno 1624, von den Hollandern gewunnen und hernach wider verlassen worden. Item: Ein Volkömlicher Discurs, wie die Spanische Silber-Flotta in der Insul Cuba, in der Baia Matanca in Anno 1628. von dem Manhafften Peter Peters Heyn und Admiral Henrich Cornelius Loncq erobert und glücklich in Hollande eingebracht worden.* Frankfurt, Wollfgang Hoffman, 1629

LAET, Joannes de. *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien, wt veelerhande Schriften ende Aen-teekeningen van verscheyden Natien by een versamelt Door Ioannes de Laet, Ende met Noodgihe Kaerten en Tafels voorsien.* Leyden, 1625

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Bresil, autrement dite Amerique. Contenant la navigation, & choses remarquables, veuës sur mer par l'aucteur. Le comportement de Villegagnon, en ce païs là. Les meurs & façons de vivre estranges des Sauvages Ameriquains : avec un colloque de leur langage. Ensemble la description de plusieurs Animaux, Arbres, Herbes, & autres choses singulieres, & du tout inconnues par deça, dont on verra le sommaires des chapitres au commencement du livre. Non encores mis en lumiere, pour le causes contenues en la preface. Le tout recueilli sur les lieux par Iean de Lery natif de la Margelle, terre de sainct Sene au Duché de Bourgongne. Seigneur, ie te celebreray entre les peuples, & te diray Pseaumes entre les nations.* La Rochelle, Antoine Chuppin, 1578

MONTANUS, Arnoldus. *Die Nieuwe en Onbekende Weereld : of Beschryving van America en't Zuid-Land, Vervaetende d'Oorsprong der Americaenen en Zuidlanders, gederkwaerdige togten derwaerds, Gelegendheit Der vaste Kunsten, Eilanden, Steden, Sterkten, Dorpen, Tempels, Bergen, Fonteinen, Stroomen, Huisen, de natuur van Beesten, Boomen, Planten en vreemde Gewasschen, Gods-dienst en Zeden, Wonderlijke Voorvallen, Vereeuwde en Nieuwe Oorloogen : Verciert met Af-beeldfels na't leven in America gemaekt, en beschreeven Door Arnoldus Montanus.* Amsterdam. Jacob van Meurs, 1671.

NIEUHOF, Johan. *Gedenkweerdige Brasiliaense Zee-en Lant-Reize. Behelzende Al hetgeen op dezelve is voorgevallen. Beneffens Een bondige van lantschappen, steden, dieren, gewassen, als draghten, zeden en godsdienst der inwoonders: Een wijtloopig verhael der merkwaardigste woorvallen en geschiedenissen, die zich, geduurende zijn negenjarigh verblijf in Brasil, in d'oorlogen en opstant der Portugesen tegen d'onzen, zich sedert het jaer 1640. tot 1649. hebben toegedragen. Doorgaens verçiert met verscheide afbeeldinge, na't leven aldaer getekent.* Amsterdam, Jacob van Meurs, 1681

MARGGRAF, Georg. "Historiae rerum naturalium Brasiliae, libri octo... Ioannes de Laet, antuerpianus, in ordinem..." In: PISONIS, Willem. *Historia naturalis Brasiliae... Lugdun. Batavorum, Apud Franciscum Hackium, et Amstelodami Apud Lud. Elzevirium,* 1648

PISO, Willem; MARGGRAF, Georg. *Gulielm Pisonis medici Amstelaedamensis, de Indiae Utriusque re naturali et medica Libri quatuordecim, Quorum contenta pagina sequens exhibet.* Amstelodami (Amsterdam), Ludovicum e Danielem Elzevirios, 1658.

PISO, Willem. *Historia naturalis Brasiliae, Auspicio et Beneficio Illustriss. I. Mauritii Com. Nassau illius Provinciae et Maris summi Praefecti adornata. In qua non tantum Plantae et Animalia, sed et Indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et Iconibus supra quingentas illustrantur. Lugdun. Batavorum, Apud Franciscum Hackium, et Amstelodami Apud Lud. Elzevirium,* 1648

PISO, Willem. "Gulielm Pisonis Tractatus". In: BARLEUS, Gaspar. *Gasparis Barlaei, Rerum Per Octennium in Brasilia...* Clivis, ex officina Tobiae Silberling, 1660.

RAMUSIO, Giovanni Battista. *Delle Navigationi et Viaggi raccolto gia da M. Gio Battista Ramusio.* Veneza, Stamperia de Giunti, 3 vols., 1556-1563

SCHMIDL, Ulrich. *Ander Theil Dieses Weltbuchs von Schiffahrten. Warhafftige Beschreibunge aller und Mancherley Sorgfeltigen, auch Vile Unbekanten Erfundneen Landtschafften, Insulen, Koenigreichen, und Stedten... Durch U. Schmidt von Straubingen, und Andern Mehr, Sodaseebst in Eigener Person Gegenwertig Gewesen, und Roeches Erfahren.* Frankfurt, (by Martin Lechler), in verlegung Sigmund Ferabends un Simon Huters, 1567

STADEN, Hans. *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen. Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen, vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant, biss uff dise ij. nechst vergangene jar, Da sie Hans Staden von Homerg auss Hessen durch sein eygne erfarung erkant, und yetzo durch den truck an tag gibt...* Marburg, Andress Kolben, 1557 (existem duas edições da obra de Staden, de Marburg, datadas de 1557 e outras duas de Frankfurt, sem data, sob a hipótese de serem do mesmo ano. As edições de Frankfurt foram publicadas por Weygandt Hand)

TEIXEIRA, Luis (atribuição). *Roteiro de Todos os Sinaes Conhecim.tos, Fundos, Baixos, Alturas e Derrotas, que Há na Costa do Brasil Desde o Cabo de Santo Agostinho até o Estreito de Fernão de Magalhães.* 1586

THEVET, Frei André. *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique : & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps...* Paris, Claude Bruneau, 1557

THEVET, Frei André. *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique, & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps...* Anvers [Antuérpia], Christophe Plantin, 1558

THEVET, Frei André. *La Cosmographie Universelle d'Andre Thevet Cosmographe du Roy. Illustree de diverses figures des choses plus remarquables veuës par l'Autheur & Incongneuëus de noz Anciens & Modernes.* Paris, chez Pierre d'Huillier, 2 vols., 1575

VESPUCCI, Amerigo. *Mundus novus de natura & moribus & ceteris id generis gentis que in novo mudo opera & impensis serenissimi Portugallie Regis super idibus annis invento...* Augsburgo, 1504

VESPUCCI, Amerigo. *Be ora antarctica per regem Portugallie pridem inventa.* Strasburgo, Impressum Argentine per Matthias Hurfuff (6ª ed. do *Mundus Novus* de Vespucci), 1505

VESPUCCI, Amerigo. *Lettera de Amerigo Vespucci delle Isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi.* Florença, s.c.p., 1505c.

VESPUCCI, Americo. *Diss Büchlin saget wie die zwẽ durchlüchtigste herre het Fernandus K. zu Castillien und her Emanuel K. zu Portugal haben das wey'te mor ersucher unnd funden vil Insulen, unnd ein Nüwe welt von wilden nachenden Leüten vormals unbekant.* Strasburgo, J. Gruninger, 1509

WALDSEEMÜLLER, Martin. *Cosmographiae introductio : cum quibusdam geometriae ac astronomiae principiis ad eam rem necessariis Insuper quatuor Americi Vespucij navigationes. Universalis Chosmographiae descriptio tam in solido q plano eis etiam insertis que Ptholomeo ignota a nuperis reperta sunt. Dictichon Cum Deus astra regat & terrae climata Caesar Nec tellus nec eis sydera maius habent. Finitu. VIJ. Kl. Maij Anno Supra Sesqui Millesimum. VIJ.* [1507]


Digitalizado com CamScanner

# Índice Remissivo (texto e legendas) - Vol.1

## *Temático*


Africano: 92, 93, 94 (il.95, 96), 95, 100, 110 (il.116), 125, 131
Alegorias da América: 68, 74, 76, 77 (il.779, 78 (il.78), 83 (il.82, 83), 84 (il.84, 85), 85 (il.86, 87), 100, 112 (il.118), 137 (il.147)
Alegorias dos quatro continentes: 73, 74, 75 (il.73, 74, 75, 76), 82, 83 (il.82, 83), 100, 136, 137 (il.147), 140, 140 (il.148), 141 (il.149, 150)
Baixos relevos de Rouen: 26, 33 (il.20.21)
Brasil Holandês: 88, 90, 92, 94, 95, 96, 100, 113, 114, 120, 121, 123, 124, 125, 130
Canibalismo: 40, 43, 43 (il.40, 41), 44, 46, 50 (il.47, 48), 51 (il.49, 50), 52 (il.51, 52), 54, 59, 59 (il.58), 60 (il.59, 60), 61, 62, 63, 66, 74
*Cannibale* (revista de Picabia): 61
Capela-mor da Sé de Viseu: 22, 23 (il.8)
Cartografia: 19, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 136
Companhia das Índias Ocidentais: 88, 92
*Discóbulo* (escultura grega): 43
Escola de Fontainebleau: 29, 76
Escola de Viseu: 22
Festa de Rouen: 26, 29, 30 (il.16), 34 (il.22)
Figuras Etnológicas de Eckhout: 89 (il.88, 89), 90 (il.90), 92 (il.91, 92), 93 (il.93, 94), 94, 94 (il.95, 96), 95, 97 (il.98), 98 (il.99)
França Antártica: 36, 37, 39, 61, 67
Gabinetes de Curiosidades (gabinetes de raridades, câmaras das maravilhas): 136, 143, 144
Herbário: 94, 144
Het Hoogerhuis: 118
Hofflösnitz: 100, 118
Huis Ten Bosch: 118
Indígena: 22, 23 (il.8), 24, 25 (il.9), 26, 27, 27 (il.10, 11, 12, 13), 28 (il.14, 15), 29, 30 (il.16), 33 (il.20, 21), 34 (il.22), 35 (il.23), 36, 39 (il.31), 40, 40 8il, 32, 33, 42, 42 (il.37, 38, 39), 44, 45, 46, 47 (il.44, 45, 46), 50 (il.47, 48), 51 (il.49, 50), 52 (il.51, 52), 53, 54, 55 (il.53, 54, 55), 56 (il.56, 57), 57, 58, 59, 60 (il.59, 60), 61, 63, 66, 74, 76, 88, 89, 89 (il.88, 89), 90, 90 (il.90), 92 (il.91, 92), 95, 95 (il.97), 97 (il.98), 98 (il.99), 99 (il.100), 102, 111 (il.117), 120, 130 (il.138), 138, 140
Ipupiara: 41 (il.35, 36)
*Lettera* (carta de Vespucci): 20 (il.2), 21 (il.5, 6, 7)
Manifesto Antropofágico: 14, 62
Manufacture des Gobelins: 100, 105 (il.110, 111), 106 (il.112, 107 (il.113), 108 (il.114, 115), 110 (il.116), 111 (il.117), 148 (verbete)
Mauritsstad (Cidade Maurícia): 123, 124, 124 (il.130)
Mauritshuis: 88, 95, 118, 120, 121
Modernismo: 14, 15
Movimento Antropofágico: 14, 62
*Mundus Novus* (carta de Vespucci): 18, 19 (il.1), 20 (il.2)
Natureza-morta (gênero de pintura): 114, 116, 118, 119 (il.123, 124, 125), 140
Naturezas-mortas de Eckhout: 114, 115 (il.119, 120), 116, 116 (il.121, 122), 118
Pau-Brasil (abate, comércio): 26 (il.11), 27 (il.10, 12, 13), 33 (il.20, 21)
Pintura holandesa: 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 136
Pintura religiosa: 22, 23 (il.8), 24, 25 (il.9)
*Plêiade*: 61
Tapeçarias das Índias: 96, 100, 102, 103 (il.104, 105), 104 (il.106, 107, 108, 109), 105 (il.110, 11), 106 (il.112), 107 (il.113), 108 (il.114, 115), 110 (il.116), 111 (il.117)
Tapeçarias *Anciennes Indes*: 100, 105 (il.111), 106 (il.112), 108 (il.115), 111 (il.117)
Tapeçarias *Nouvelles Indes*: 100, 103 (il.104, 105), 104 (il.106, 107, 108, 109), 105 (il.110), 107 (il.113), 108 (il.114), 110 (il.116
Tratato de Tordesilhas: 66


## *Onomástico*


Abbeville, Claude d': 35 (il. 24 , 25),62, 146 (verbete)
Adhémar, J.: 76
Aguiar, Joaquim de Souza : 121, 125
Aldrovandi, Ulisse: 143
Andrade, Mário de: 14
Andrade, Oswald de: 62, 63
Ango, Jehan: 26 (il.11), 27 (il.10, 12, 13)
Arciniegas, German: 61
Argan, Giulio Carlo: 53
Baeré, Alexandre. 112 (il.118)
Baerle, Caspar van (ou Barlaeus, Gaspar): 94, 122 (il.129), 123, 146 (verbete)
Bazin, Germain: 120
Becker, Annesofie: 144
Belluzzo, Ana Maria de Moraes: 63
Berchem, Nicolaes: 82, 146 (verbete)
Bernini: 82
Blaeu, Iohannis (ou Blaeus, Johanes): 123, 135 (il.146), 136
Boaventura, Maria Eugênia: 63
Boccaccio: 73
Boeseman, M.: 88, 96, 100 (il.101), 102 (il.103), 118
Boogaart, E. van de: 93
Borba de Moraes, Rubens: 14
Bosch, Jeronimus: 24
Boschaert (o Velho): 118
Boucher, Bernadette: 58, 59
Bozer, C. R.: 131, 132
Breton, André: 61
Buscaroli, Pietro: 74
Cabral, Pedro Álvares: 22, 23 (il.8), 24, 66
Calvino, Italo: 13
Campen, Jacob van: 118, 119 (il.123, 124, 125), 146 (verbete)
Cantino, Alberto: 66, 67 (il.64)
Caravaggio: 114
Catarina de Médicis: 26
Cesare, Giuseppe (ou Cavalier d'Arpino): 75 (il.73, 74, 75, 76)
Cesariano, Cesare di Lorenzo: 39, 40 (il.33), 146 (verbete)
Chastel, André: 29
Claye, Jacques de Vau de: 67, 71 (il.69, 70), 146 (verbete)
Cock, Jérome: 82
Coligny: 42, 67
Collaert, Adriaen: 78, 80 (il.80), 81 (il.81), 82, 146 (verbete)
Colombo, Cristóvão: 20 (il.3), 59, 66, 67, 70 (il.68)
Cortezão, Armando: 66
D'Evreux, Padre Yves: 62
Dati, Giuliano: 20 (il.2, 3), 146 (verbete)
De Bry, Jean-Israel: 53
De Bry, Jean-Theodore: 53
De Bry, Theodore: 43 (il.40, 41), 47 (il.45), 50 (il.48), 51 (il.50), 52 (il.52), 53, 54, 55 (il.53), 56, 56 (il.56, 57), 58, 59, 59 (il. 58), 60 (il. 59, 60), 82, 85 (il.87), 88, 89, 146 (verbete)
Delaune, Étienne: 76, 78 (il.78), 82, 146 (verbete)
Denis, Ferdinand: 26, 30 (il.16)
Descelliers, Pierre: 68, 72 (il.71), 146 (verbete)
Desportes, François: 100, 103 (il.104, 105), 104 (il.106, 107, 108, 109), 146 (verbete)
Dürer, Albrecht: 57
Dürer, Hans: 45 (il.42), 146 (verbete)
Du Viert, Joachin: 35(il. 23),
Eckhout, Albert: 88, 89, 89 (il.88, 89), 90, 91 (il.91-detalhe), 92, 92 (il.91, 92), 93, 93 (il.93, 94), 94 (il.95, 96), 95, 95 (il.97), 96, 97 (il.98), 98 (il.99), 99 (il.100), 100, 101 (il.101, 102), 102 (il.103), 114, 115 (il.119, 120), 116 (il.121, 122), 118, 119 (il.123, 124, 125), 120, 136, 138, 146 (verbete)
Eertvelt, Andries van: 132, 132 (il.140)
Escluse, Charles de l' (ou Clusius): 146 (verbete)
Fernandes, Vasco: 22, 23 (il.8)
Firens, Pierre: 35 (il.23), 147 (verbete)
Flindt, Willie: 144
Foucault, Michel: 25, 37,
Franck, Matthäus: 41 (il.35)
Franken, Franz (o Jovem): 143
François I: 27 (il.10)
Frangipane, Niccolo: 76, 77 (il.77), 147 (verbete)
Frederico III: 114
Froger: 134 (il.143, 144), 147 (verbete)
Froschauer, Johann: 19 (il.1), 147 (verbete)
Galileu: 123
Galle, Corneille: 82
Galle, Phillipe: 82, 83 (il.82, 83), 147 (verbete)
Galle, Theodore: 82, 84 (il.85), 147 (verbete)
Gandavo, Pedro Magalhães: 41 (il.35, 36), 147 (verbete)
Gheeraerts, Marcus: 82, 83 (il.82), 147 (verbete)
Gonsalvez, Antonio: 41 (il.35, 36)
Grenville: 54
Hansen, João Adolfo: 74
Henri II: 26, 29, 30 (il.16), 34 (il.22)
Hoetink, H.: 93
Hollanda, Sérgio Buarque de: 14, 18
Homem, Diogo: 69 (il.66), 147 (verbete)
Homem, Lopo: 19, 66, 68 (il.65), 147 (verbete)
Honour, Hugh: 79 (il.79)
Hulsius, Levinus: 132, 133 (il.141)
Jesus, José Teófilo de: 82
Joppien, R.: 90
Jorge Afonso: 23 (il.8)
Kessel, Ferdinand Van: 138, 140, 142 (il.151), 147 (verbete)
Kessel, Hieronymus Van: 136
Kessel, Jan Van: 136, 137 (il.147), 138, 140, 140 (il.148), 141 (il.149, 150), 147 (verbete)
Koster, Henry: 62
La Boëtie: 61
Lacan, Jacques: 61, 62
Laet, Johannes de: 134 (il.145), 147 (verbete)
Larsen, Erik: 120, 121, 123, 124, 126, 127, 130
Laudonnière: 54
Le Brun, Charles: 82, 84 (il.84), 147 (verbete)
Léry, Jean de: 36, 39, 42, 42 (il.37, 38, 39), 43, 44, 53, 54, 56, 58, 62, 89, 147 (verbete)
Lévi-Strauss, Claude: 59, 61
Leymarie, Jean: 116
Lobato, Monteiro: 14
Locke: 88
Londerzell, Assuerus: 39 (il.31), 147 (verbete)
Louis XIV: 82
Lucrecio (Lucrezio): 113
Lutzen, Niels Aagaard: 88
Mallery: 82
Marggraf, Georg: 96, 101 (il.101), 102 il.103), 135 (il.146), 144, 148 (verbete)
Martius, Karl Friedrich Philipp Von: 62
Mello, Evaldo Cabral de: 90
Merian, Mathieu: 53
Merval, Louis de: 31 (il. 17, 18, 19)
Métraux, Alfred: 62
Miranda, José da Costa: 19, 68, 71 (il.72), 148 (verbete)
Molijn, Pieter: 120
Molinet, Père du: 144
Montaigne: 43, 59, 61
Montanus, Arnold: 62 (il.61), 63 (il.62), 85 (il.86), 148 (verbete)
Morgues, Jacques La Moyne de: 54
Nassau-Siegen, Johan Maurits de (ou Maurício de Nassau): 88, 90, 92, 95, 96, 100, 113, 114, 120, 123, 144
Nelli, Nicolo: 41 (il.36), 148 (verbete)
Nieuhof, Johann: 119 (il.126), 148 (verbete)
Ovídio: 43
Oviedo, Gonzalo Fernando d': 89, 90 (il.90)
Palmier, Jean-Michel: 62
Panofsky, Erwin: 14, 57, 143
Parmesan: 76
Pastoureau, Mireille: 66
Peeters, Bonaventura: 129 (il.137), 130, 130 (il.138), 132, 148 (verbete)
Peeters, Gillis: 128, 128 (il.135), 129, 129 (il.136), 130, 131 (il.139), 138, 148 (verbete)
Penni: 76
Picabia: 61
Piso, Willem: 96, 101 (il.101), 102 (il.103), 148 (verbete)
Plínio: 43, 74
Porfírio, José Luiz: 24
Post, Frans: 96, 100, 102, 120, 121, 121 (il.127), 122 8il.128, 129), 123, 124 (il.130), 125, 125 (il.131), 126 (il.132, 133), 127, 127 (il.134), 138, 148 (verbete)
Post, Janz Pieter: 88, 120, 121
Prado, Yan de Almeida: 130
Praz, Mario: 74
Prest, Jean le: 26 (il.11), 27 (il.10, 12, 13)
Ptolomeu, Claudio: 67, 70 (il.68)
Quellinus, Erasmus: 136
Ramusio, Giovanni Battista: 88, 90 (il.90), 148 (verbete)
Reinel, Jorge: 19, 66, 68 (il.65)
Reinel, Pedro: 19, 66, 68 (il.65), 149 (verbete)
Ripa, Cesare: 73, 74, 75 (il.73, 74, 75, 76), 76, 82, 92, 93, 136
Rocha, José Joaquim da: 82
Romain, Jules: 76
Ronsard: 61
Rosso: 76
Rousselet, Gilles: 82, 84 (il.84), 149 (verbete)
Rubens, Peter Paul: 92, 100, 128, 130, 138, 143


Digitalizado com CamScanner

Ruysdael, Salomon van: 120
Saint-Hilaire, Auguste de: 62
Schaer, Roland: 143
Schmalkalden, Caspar (ou Casparis): 88, 100
Schmidel, Ulrich: 149 (verbete)
Sommer Ribeiro, José: 45 (il.42)
Souza Leão, Joaquim de: 121
Staden, Hans: 14, 43, 44, 45, 45 (il.40), 46, 46 (il.43), 47 (il.44, 45, 46), 50 (il.47, 48), 51 (il.49, 50), 52 (il.51, 52), 53, 54, 57, 58, 59 (il.58), 60 (il.59, 60), 62, 89, 149 (verbete)
Sterling, C.: 116, 118
Straet, Jan van der (ou Stradanus): 82, 84 (il.85), 149 (verbete)
Tarsila do Amaral: 63
Taunay, Nicolas Antoine: 62
Teixeira Leite, José Roberto: 130
Thevet, frei André: 36, 36 (il.26), 37, 37 (il.27, 28), 38 (il.29, 30), 39, 39 (il.31), 40, 40 (il.32), 41(il. 34), 42, 43, 44, 53, 58, 62, 149 (verbete)
Thomsen, Thomas: 92, 121
Tiepolo, Giambattista: 82
Van der Gucht: 100
Van Goyen: 120
Velours, Jan Breughel de: 92, 100, 136, 138, 143
Vespucci, Amerigo: 18, 19 (il.1), 20 (il.2), 21 (il. 4, 5, 6, 7), 66, 67, 70 (il.67), 74, 149 (verbete)
Villegagnon, Nicolas Durand de: 36, 67
Visscher, Cornelius: 78
Visscher, Claes Janz: 134 (il.145), 149 (verbete)
Vitruvio (Marcus Vitruvius Pollio ou Lucio Vitruvio Pollione): 39, 40 (il.33), 149 (verbete)
Vos, Marten de: 76, 79 (il.79), 80 (il.80), 81 (il.81), 82, 149 (verbete)
Wagener, Zacharias: 88, 92, 100
Waldseemüller, Martin: 66 (il.63), 67, 70 (il.67, 68), 149 (verbete)
White, John: 54, 55 (il.53, 54, 55), 56 (il.56, 57), 89, 149 (verbete)
Whitehead, P. J. P.: 88, 90, 92, 93, 96, 100, 101 (il.101), 102 (il.103), 118, 138, 140
Willekens, Jacob (almirante): 132
Woodward, David: 73
Worm, Ole: 143, 144

## Coleções

Althe Pinakothek (Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Munique): 130, 137 (il.147), 140 (il.148), 141 (il.149, 150)
Beatriz e Mário Pimenta Camargo (São Paulo): 105 (il.110), 107 (il.113), 108 (il.114), 130, 130 (il.138)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo: 40 (il.33), 58, 90, 140
Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: 55 (il.53), 56 (il. 56, 57), 90 (il.90)
Biblioteca Estense e Universitaria (Modena): 66, 67 (il.64)
Biblioteca Municipal Mário de Andrade (São Paulo): 36 (il.26), 37 (il.27, 28), 38 (il.29, 30), 39 (il.31), 40 (il.32), 41 (il.34), 42 (il.37, 38, 39), 43 (il. 40, 41), 47 (il.45), 50 (il.48), 51 (il.50), 52 (il.52), 59 (il.58), 60 (il.59, 60), 85 (il.87). 119 (il.126)
Bibliotheka Jagiellonska (Cracóvia): 96, 101, 101 (il.101, 102), 102 (il.103)
Bibliothèque Mazarine (Paris): 35 (il. 23), 82, 84 (il. 84, 85)
Bibliothèque Nationale de Paris: 66 (il.65), 70 (il.67, 68), 72 (il.69, 70)
Bibliothèque Principale de Rouen: 30 (il.16)
Conde Franz von Waldburg: 66 (il.63)
Flehite Museum (Amersfoort): 118, 119 (il.123, 124, 125)
Gilbert Daccache (São Paulo): 128 (il.135)
Igreja de Saint Jacques (Dieppe): 26 (il.11), 27 (il.10, 12, 13), 28 (il.14, 15)
José Mindlin (São Paulo): 31 (il.17, 18, 19), 34 (il.22), 35, (il.24, 25), 45 (il.42), 46 (il.43), 47 (il. 44, 46), 50 (il.47), 51 (il.49), 52 (il.51), 62 (il.61), 63 (il.62), 85 (il.86), 134 (il.143, 144)
Luiz Viana Filho (Salvador): 133 (il.141, 142)
Manufacture Nationale de Porcelaine (Sèvres): 100, 103 (il.104, 105), 104 (il.106, 107, 108, 109)
Mobilier Nacional (Paris): 111 (il.117)
Musée Départemental des Antiquités (Rouen): 25 (il.9)
Musée du Louvre (Paris): 121, 121 (il.127), 122 8il.128), 123
Museo Franz Mayer (Cidade del México): 138, 142 (il.151)
Museo Nacional del Prado (Madri): 130, 131 (il.139), 138
Museu da Marinha de Lisboa: 72 (il.72)
Museu de Arte da Bahia (Salvador): 82
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: 105 (il.111), 106 (il.112), 108 (il.115), 125 (il.131)
Museu de Grão Vasco (Viseu): 23 (il.8)
Museu do Estado de Pernambuco (Recife): 134 (il.145)
Museu Nacional da Dinamarca (Nationalmuseet, Copenhague): 88, 89 (il.88, 89), 92 (il.91, 92), 93 (il.93, 94), 94 (il.95, 96), 95, 95 (il.97), 114, 115 (il.119, 120), 116 (il.121, 122), 144
Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa): 25 (il.9), 112 (il.118)
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro): 124, 126 (il.132, 133), 127, 127 (il.134)
National Maritime Museum (Londres): 132, 132 (il.140)
Palácio do Governo do Estado de São Paulo; 129 (il.136), 130
Pedro Franco Piva (São Paulo): 135 (il.146)
Rijksdienst Beeldende Kunst (Haia): 119 8il.123, 124, 125)
Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum (Amsterdam): 78, 81 (il.81)
Staatliche Museen zu Berlin (Museu Estatal de Berlim): 95, 97 (il.98), 98 (il.99), 99 (il.100)
Stedelijk Prentenkabinet (Antuérpia): 80 (il.80)
The British Library (Londres): 20 (il.2, 3), 21 (il.4, 5, 6, 7), 69 (il.66), 72 (il.71)
The British Museum (Londres): 55 (il.54, 55), 89, 122 (il.129), 123
The Metropolitan Museum of Art (Nova York): 82, 83 (il.82)
The New York Historical Society: 78, 78 (il.78), 83 (il.83)
The New York Public Library: 19 (il.1)
The University of Michigan Museum of Art: 79 (il.79)
Wadsworth Atheneum (Hartford): 129 (il.137), 130
Zentralbibliothek Zürich: 41 (il.35, 36)

## Publicações e Manuscritos

*America Prima Pars* (De Bry): 55 (il.53), 56 (il.56)
*America Tertia Pars* (De Bry): 43 (il.40, 41), 47 (il.45), 50 (il.48), 51 (il.50), 52 (il.52), 54, 59 (il.58), 60 (il.59, 60), 85 (il.87)
*Archetipae Delineationes Brasiliae Regionum* (Post): 122 8il.129), 123
*Atlas Miller* (Lopo Homem & Reinéis): 66, 68 (il.65)
*Beschrijvinghe van West-Indien* (Laet): 134 (il.145)
*Canibais* (Montaigne): 43, 59
*Cest la Deduction du Sumptueux Ordre Plaisantz Spetacles*: 26, 34 (il.22)
*De Architetura* (Vitruvio): 39, 40 (il.33)
*De Rerum Natura* (Lucrecio): 113
*Delle Navigationi et Viaggi*... (Ramusio): 88, 90 (il.90)
*Die Ein und Zwantzigste Schiffart Oder Grunliche und Umbsantliche Fernere Beschreibung der Vollkomnesten Landtschafft Brasilien Americae*... (Hulsius): 132, 133 (il.141)
*Gedenkweerdige Brasiliaense Zee-en Lant-Reize*... (Nieuhof): 119 (il.126)
*Genealogia dos Deus* (Ripa): 73
*Geografia* (Ptolomeu): 67, 70 (il.68)
*Grands Voyages* (De Bry): 43 (il.40, 41), 47 (il.45), 50 (il.48), 51 (il.50), 52 (il.52), 53, 54, 55 (il.53), 56 (il.56), 59 (il.58), 60 (il.59, 60), 85 (il.87)
*Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Bresil, Autrement Dite Americque*... (Léry): 42, 42(il.37, 38, 39), 53
*Histoire de la Mission des Pères Capucins*... (Abeville): 35 (il.24, 25)
*Historia da Prouincia Sãcta Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil* (Gandavo): 41 (il.35, 36)
*História da Teoria das Proporções Humanas*... (Panofsky): 57
*Historia Naturalis Brasiliae* (Piso & Marggraf): 96, 101 (il.101), 102 (il.103)
*Iconologia* (Ripa): 73, 74, 75 (il.73, 74, 75, 76), 76, 82
*L'Antropophagie Rituelle des Tupinambas*: 62
*L'Entrée de Henri II Roi de France à Rouen au Mois d'Octobre 1550*: 31 (il.17, 18, 19)
*L'Entrée du Très Magnanime, Très Puissant et Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de ce Nom*: 30 (il.16)
*L'Invention des Musées* (Schaer): 143
*La Cosmographie Universelle*... (Thevet): 36 (il.26), 37 (il.27, 28), 38 (il.29, 30), 40 (il.32), 41 (il.34), 42
*La Historia General delas Indias*... (Oviedo): 90 (il.90)
*La Sauvage au Seins Pendants* (Boucher): 58, 59
*Les Singularités de la France Antarticque, Autrement Nommée Amérique*... (Thevet): 39 (il.31), 42,
*Libri Picturati*: 96
*Manuais*: 93, 96
*Miscellanea Cleyeri*: 93, 96, 114
*Nieuwe en Onbekende Weereld*... (Montanus): 62 (il.61), 63 (il.62), 85 (il.86)
*Petits Voyages* (De Bry): 53
*Recueil Factice Historique. Amérique*: 35 (il.23), 84 (il.84, 85)
*Relation d'un Voyage Fait en 1695*... (Froger): 134 (il.143, 144)
*Rerum per Octennium Brasiliae* (Barlaeus): 122 (il.129), 123
*Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*: 93, 96, 101 (il.101, 102), 102 (il.103), 118
*Thier Burch*: 100
*Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII* (Whitehead & Boeseman): 96
*Une Fête Brésilienne Celebrée a Rouen en 1550* (Denis): 26, 30 (il.16)
*Voies Océanes* (Pastoureau): 66
*Warhaftige Historia und Beschreibung Eyner Landtschaff der Wilden Nacketen Grimmingen Menschfresser Leuthen* (Staden): 45 (il.42), 46 (il.43), 47 (il.44, 46), 50 (il. 47), 51 (il.49), 52 (il.51), 53, 62

Digitalizado com CamScanner

# Índice Alfabético de Ilustrações:


*Abate do Prisioneiro* (De Bry): p.51 (il.50)
*Adoração dos Magos:* p.23 (il.8)
*Africa* (in Ripa): p.75 (il.75)
*Africque* (Jan Van Kessel): p.140 (il.150)
*Alegoria Brasileña* (Ferdinand Van Kessel): p.142 (il.151)
*Alegoria da América* (Frangipane): p.77 (il.77)
*America* (in Ripa): p.75 (il.76)
*America* (Marten de Vos): p.79 (il.79)
*America* (Marten de Vos): p.80 (il.80)
*America* (Collaert & Vos): p.81 (il.81)
*America* (P.Galle & Gheeraerts): p.83 (il.82)
*America* (P.Galle): p.83 (il.83)
*America* (Rousselet & Le Brun): p.84 (il.84)
*America* (T.Galle & Straet): p.84 (il.85)
*America* (in Montanus): p.85 (il.86)
*América* (Baeré): p.112 (il.118)
*Americca* (Delaune): p.78 (il.78)
*Americque* (Jan Van Kessel): p.136 (detalhe), p.137 (il.147)
*Amerindien:* p.28 (il.14)
*Arbre d'Ahouai* (Thevet): p.38 (il.29)
*Asia* (in Ripa): p.75 (il.74)
*Asie* (Jan Van Kessel): p.141 (il.149)
*Attack on Salvador* (Eertvelt): p.132 (il.140)
*Aurea Ætas que Priscor Hominum Vita...* (Cesariano): p.40 (il.33)
*Aygnan Cacodæmon Barbaros Vexat* (Léry): p.43 (il.41)
*Brasilia Qua Parte Belgis* (Marggraf & Blaeus): p.135 (il.146)
*A Cachoeira de Paulo Afonso* (Post): p.125 (il.131)
*Cahouin Bruuage des Ameriques* (Londerzell): p.39 (il.31)
*Carta del Cantino:* p.67 (il.64)
*Carta do Atlântico* (Miranda): p.72 (il.72)
*Carte de Rio de Janeiro* (Vau de Claye): p.71 (il.70)
*Carte du Nord-Est du Brésil* (Vau de Claye): p.71 (il.69)
*Comme Ce Peuple Fait de Feu* (Thevet): p.40 (il.32)
*Composição com Cabaças, Frutas e Cactos* (Eckhout): p.116 (il.122)
*Composição com Cocos* (Eckhout): p.115 (il.120)
*Dança de Índios Tupinambás* (Léry): p.42 (il.38)
*Dança em Ritual Canibalista* (Léry): p.43 (il.40)
*Dança Tapuia* (Eckhout): p.95 (il.97)
*De Arbre Choine* (Thevet): p.38 (il.30)
*Der Fürsten und Bernn in Virginia Ubcontrafentung* (De Bry): p.56 (il.56)
*A Divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado e o Preparo do Alimento* (De Bry): p.60 (il.59)
*Dois Chefes Tupinambás com os Corpos Adornados por Plumas* (in Staden): p.48 (il.46)
*Dutch Battle Ship Arriving in West Indies* (B.Peeters): p.129 (il.137)
*Ein Edel Weiss auss Secota* (De Bry): p.55 (il.53)
*Étude de Bélier et d'Echassier* (Desportes): p.103 (il.105)
*Étude d'Oiseaux et de Tatous* (Desportes): p.104 (il.107)
*Étude de Poissons* (Desportes): p.104 (il.109)
*Étude de Poissons, Crustaces, Tortue* (Desportes): p.103 (il.104)
*Étude de Singe* (Desportes): p.104 (il.108)
*Étude de Tapir* (Desportes): p.104 (il.106)
*Europa* (in Ripa): p.75 (il.73)
*Europe* (Jan Van Kessel): p.140 (il.148)
*Execução de um Prisioneiro que Está Preso à Mussurana* (in Staden): p.51 (il.49)
*Figure des Brisilians:* p.34 (il.22)
*O Forte dos Reis Magos no Rio Grande do Norte* (atrib. a G. Peeters): p.129 (il.136)
*François Carypyra* (Gaulthier): p.35 (il.25)
*Frise des Sauvages:* p.26, 27 (il.10, 11, 12 e 13)
Fronstipício do livro *America Tertia Pars* (De Bry): p.85 (il.87)
*Funerais e Sepultura e o Modo de Chorar os Seus Defuntos* (Léry): p.42 (il.39)
*Geweer der Brasilianen* (in Montanus): p.62 (il.61)
*Guamaiacuguara* (atrib.a Eckhout): p.101 (il.101)
*Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres Indígenas, na Aldeia de Ubatuba* (in Staden): p.47 (il.44)
*Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres da Aldeia de Ubatuba* (De Bry): p.47 (il.45)
*Hans Staden Assiste à Preparação do Corpo para a Devoração Canibal* (De Bry): p.59 (il.58)
*Haut, Beste qui Vit de Vent* (Thevet): p.37 (il.28)
*Homem Tapuia* (Eckhout): p.89 (il.88)
*Homem Tapuia de Pé* (Eckhout): p.98 (il.99)
*Homem Tupinambá* (Eckhout): p.91 (detalhe), 92 (il.91)
Ilustração da 1ª edição da *Lettera de Amerigo Vespucci delle Isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi:* p.20 (il.2)
Ilustração da *Lettera* de Vespucci, na edição alemã *Diss Büchlin Saget...:* p.18 (detalhe), p.21 (il.7)
Ilustrações do livro *L' Entrée de Henri II Roi de France à Rouen...* (Louis Merval): p.31 (il.17, 18 e 19)
*Indian Elder or Chief* (White): p.55 (il.55)
*Indian Woman of Secoton* (White): p.55 (il.54)
*Indígenas Banhando-se em Cachoeira* (B.Peeters): p.130 (il.138)
*Indios Tupinambás Guerreiros* (Léry): p.42 (il.37)
*O Inferno:* p.24 (detlhe), p.25 (il.9)
*Krabben* (atrib.a Eckhout): p.101 (il.102)
*L'Ancien Fort Portugais de Trois Rois Mage Aupre du Rio Grande* (Post): p.122 (il.128)
*La Negresse Portée Dans un Hamac* (Man.Gobelins): p.110 (il.116)
*Le Bal des Brésiliens* (Firens & du Viert): p.35 (il.23)
*Le Chasseur Indien* (Man.Gobelins): p.106 (il.112)
*Le Cheval Rayé* (Man.Gobelins): p.108 (il.114)
*Le Combat des Animaux* (Man.Gobelins): p.105 (il.110)
*L'Éléphant* (Man.Gobelins): p.105 (il.111)
*Le Fleuve São Francisco et le Fort Maurice* (Post): p.120 (detalhe), p.121 (il.127)
*L'Indien à Cheval* (Man.Gobelins): p.111 (il.117)
*L'Isle du Brésil:* p.33 (il.20, 21)
*Les Deux Taureaux* (Man.Gobelins): p.108 (il.115)
*Les Pêcheurs* (Man.Gobelins): p.100 (detalhe), p.107 (il.113)
*Louis Henri* (Gaulthier): p.35 (il.24)
*Mameluca* (Eckhout): p.88 (detalhe), p.93 (il.93)
*Mappamundi: Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci* (Waldseemüller): p.66, 70 (il.63, 67)
*Chegada de Maurício de Nassau a Recife (ou Maurisstad e Recife)* (Post): p.124 (il.130)
*Merkwaerdige Togt van Dartien Portugesen* (in Montanus): p.63 (il.62)
*Mestiço* (Eckhout): p.93 (il.94)
Miniatura que ilustra o manuscrito anônimo *L'Entrée du Très Magnanime (...) Roy de France Henry Deuxième....:* p.30 (il.16)
*Mulher Tapuia* (Eckhout): p.89 (il.89)
*Mulher Tapuia Sentada* (Eckhout): p.99 (il.100)
*Mulher Tupinambá* (Eckhout): p.92 (il.92)
*Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro que Será Sacrificado no Ritual Canibalista* (in Staden): p.50 (il.47)
*Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro para Execução* (De Bry): p.50 (il.48)
*Mulheres e Crianças Indígenas Tomando Mingau Preparado com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado* (in Staden): p.52 (il.51)
*Mulheres e Crianças da Tribo Tomam o Mingau Feito com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado* (De Bry): p.52 (il.52)
*Nana, Fruit Très Savoureux* (Thevet): p.36 (il.26)
*Naturezas-Mortas* (Van Campen): p.119 (il.123, 124, 125)
*Naufrágio de Hans Staden no Litoral de Itanhaém, Próximo à Costa Brasileira* (in Staden): p.46 (il.43)
*Negra* (Eckhout): p.94 (il.96)
*Negro* (Eckhout): p.94 (il.95)
*Nel Bresil di San Vicenzo nella Citta di Santes Apresso la Casa di Giorgio Ferando...* (Nelli): p.41 (il.36)
*New World Scene* (Froschauer): p.19 (il.1)
*Newe Zeytung von Einem Setzemen Meerwunder...* (Franck): p.41 (il.35)
Página de rosto de *Be Ora Antarctica per Regem Portugaliae Pridem Inuenta,* de Amerigo Vespucci: p.21 (il.4)
Página de rosto de *La Lettera dell Isole que a Trovato Nuovamente il Re di Spagna,* de Giuliano Dati: p.20 (il.3)
*País con Desembarco de Europeos en Tierra de Indios* (Circ. G.Peeters): capa (detalhe), p.131 (il.139)
*Paisagem com Jibóia* (Post): p.127 (il.134)
*Paisagem da Paraíba* (Post): p.126 (il.133)
*Palm Inflorescence and Basket of Spices* (Eckhout): p.116 (il.121)
*Pineapple and Papaya* (Eckhout): p.114 (detalhe), 115 (il.119)
*Planisphère* (Descelliers): p.72 (il.71)
*Platani che Fanno le Foglie Larghe...* (in Ramusio): p.90 (il.90)
*Poisson Volant Veu par l'Autheur* (Thevet): p.41 (il.34)
*Portrait du Tucan* (Thevet): p.37 (il.27)
*Povoado do Recife e Cidade de Olinda* (in Laet): p.134 (il.145)
*Praelium Prope Portum Calvum* (Post): p.122 (il.129)
*Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal* (De Bry): p.60 (il.60)
*Quarta Orbis Pars. Mundus Novus* (Diogo Homem): p.69 (il.66)
*Ratssiou, Papaye, Indigo, Katssioú, Palacas, Brassielse Peeper, Swsker* (Nieuhof): p.119 (il.126)
*Retrato de Índio Tapuia* (Eckhout): p.4 (detalhe), p.97 (il.98)
*S. Salvador. Ocupação Holandesa:* p.133 (il.141)
*St. Salvador. Ville Capitale du Bresil* (Froger): p.134 (il.144)
*St. Sebastien Ville Episcopale du Brésil. Rivière de Janeyro* (Froger): p.134 (il.143)
*Tabula Terre Nove* (Waldseemüller): p.70 (il.68)
*Tapiirete* (atrib.a Eckhout): p.102 (il.103)
*Terra Brasilis* (Lopo Homem & Reinéis): p.6 (detalhe), p.68 (il.65)
*Uma Nau* (in Staden): p.15 (detalhe), p.45 (il.42)
*Und Fremdem Unfulen:* p.21 (il.6)
*Urbs Salvador:* p.133 (il.142)
*Vista de um Engenho de Cana-de-Açúcar* (Post): p.126 (il.132)
*Vista do Recife e Seu Porto* (G.Peeters): p.128 (il.135)
*Von Ire Leben und Fitten:* p.21 (il.5)
*Wie die in Virginia Auff Ihren Hohen Festen zu Tanken Pflegen:* (De Bry): p.56 (il. 57)


UNESP CAMPUS DE RIO CLARO Biblioteca

07/08/2013
50,00

Digitalizado com CamScanner